Über Kunst



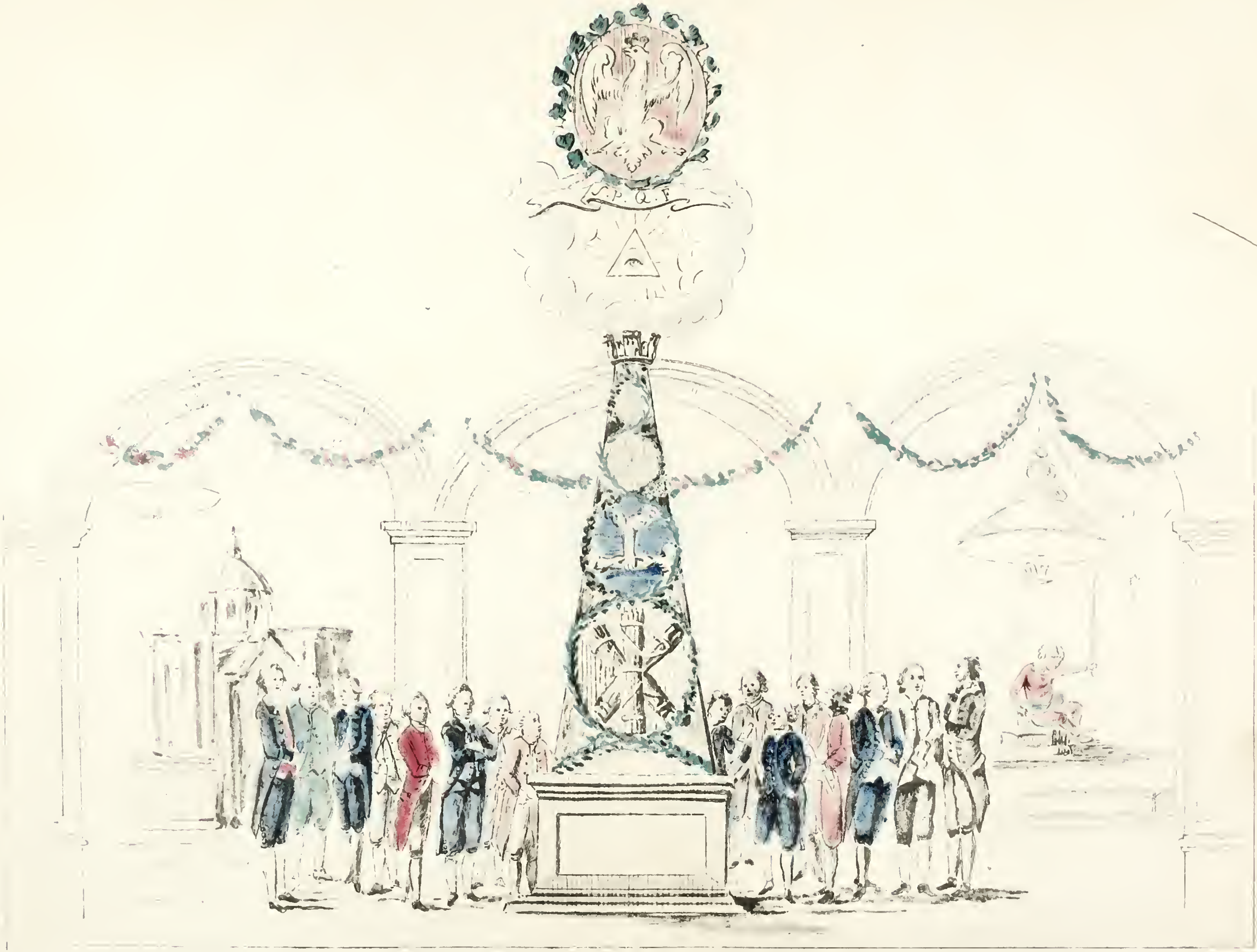
Künstler

und

Kunstwerke

von

Veit Valentin.


S.P.Q.F

ÜBER

KUNST, KÜNSTLER

UND

KUNSTWERKE

VON

VEIT VALENTIN.

MIT ILLUSTRATIONEN.

FRANKFURT A/M.
LITERARISCHE ANSTALT
RÜTTEN & LOENING.
1889.

Holzschnitt in dem »Deutschen Kinderfreund« (herausgegeben und verlegt von E. Ninck in Hamburg. Unter Mitredaktion von N. Fries, E. Frommel, Julius Sturm und L. Liesmeyer und unter künstlerischer Leitung von Arnold Otto Meyer) 1886 No. 2 veröffentlicht: der unermüdliche Förderer künstlerischen und wissenschaftlichen Strebens hat bereitwilligst den Abdruck des Holzschnittes gestattet. Endlich erscheint hier zum erstenmale im Bilde ein Vorschlag zur Wiederherstellung der berühmten melischen Statue, der sog. Venus von Milo. Er ist nach meiner Angabe von Herrn Karl Rumpf, Bildhauer zu Frankfurt am Main, mit liebevollstem Eingehen auf das schwierige Problem, an der Pariser Maschinenverkleinerung ausgeführt worden. Der danach angefertigte Lichtddruck erscheint hier einem anderen gegenübergestellt, welcher die Neuaufstellung der Statue nach Entfernung der früheren Ergänzungen und Nachhilfen mancherlei Art zeigt und eine getreue Verkleinerung der neuesten großen photographischen Aufnahme des Originals durch Ad. Braun & Cie. in Dornach i. E. und Paris, in deren Verlag sie erschienen ist, giebt. Diese Lichtdrucke, sowie die der Schwind'schen Zeichnungen und des Faksimilefarbendruckes entstammen der Großherzoglich-Hessischen Hof-Kunstanstalt Kühl & Cie. zu Frankfurt am Main.

Von älteren Holzschnitten sei erwähnt, daß der erste Grundriß des Wallot'schen Entwurfes der Zeitschrift »Eisenbahn« (Bd. XVII No. 3; Orell Füssli & Cie. in Zürich), der zweite dem Durm'schen Handbuch für Architektur entnommen ist. Der Aufriß des ersten Entwurfes ist nach einem im Verlag der Reichsdruckerei erschienenen Lichtdruckblatte hergestellt.

Den Besitzern der Originale, welche deren Veröffentlichung gütigst gestattet haben, sowie Herrn Rumpf, welcher die Wiederherstellung der melischen Statue trefflich ausgeführt hat, sage ich für diese freundliche Unterstützung der wissenschaftlichen Forschung hiermit den besten und ergebensten Dank.

Frankfurt am Main, den 9. September 1888.

VEIT VALENTIN.

Inhalt.

I. Über Kunst.

I. Über Kunst.



I. Tracht und Mode.

Als die Ereignisse des Jahres siebzig die französische Nation von ihrer geträumten Höhe herabstürzten und ihr die bittere Wahrheit nahelegten, daß sie nicht als höherstehende den andern Völkern vorangehe, sondern menschlich unter Menschen zu wandeln habe; als eben diese Ereignisse dem thatsächlich einigen deutschen Volke das ganze Bewußtsein seiner Thatkraft wach riefen: da erscholl auch neben so vielen andern Rufen der Ruf nach Abschüttelung der Herrschaft Frankreichs in der Kleidung, und es erwachte das Verlangen, auch auf diesem Gebiete schöpferisch und deutsch zu sein. Und wer möchte sich dieser Regung nicht freuen, sobald sie durch die That beweist, daß sie eine berechtigte ist? Kein Wunder daher, daß alsbald von mancher Seite Wünsche geäußert und Vorschläge gemacht wurden. Da sollten die deutschen Männer, die ja jetzt endlich unter einem Hute waren, nur noch den deutschen Hut tragen, und in den Schaufenstern waren ein Kaiser-Wilhelmshut und ein Sedanhut zu sehen. Da sollten die deutschen Frauen und Mädchen nur noch gehen wie Gretchen im Faust, und wer wollte leugnen, daß sich dieser Anzug recht gut ausnimmt? Aber man muß doch fragen, wo denn bei jenen Hüten das Deutsche steckt und ob dies überhaupt in einer so oder so geschweiften Linie hervortreten kann? Und man muß weiter fragen, warum denn gerade Gretchens Kleidung deutscher

sein sollte als die Kleidung anderer Zeiten, da nachweisbar der Einfluß der französischen Tragweise schon im dreizehnten Jahrhundert um sich greift und zur Zeit des glänzenden Franz I. schon sehr weit gediehen war, und doch könnte Gretchens Anzug als deutsche Tracht nur dann einen Sinn haben, wenn es wirklich ein rein deutsches Erzeugnis wäre und zugleich die deutsche Volkstümlichkeit unverkennbar charakterisierte. Aber vielleicht sind nur die Einzelforderungen unrichtig, und es handelt sich nur darum, daß noch die richtige Art der Kleidung gefunden wird, die alsdann befähigt wäre, Nationaltracht zu werden. Somit ist die Hauptfrage die: Ist jetzt, da wir ein einiges und wir dürfen auch sagen ein großes Volk geworden sind, ist jetzt das Verlangen nach einer Nationaltracht ein berechtigtes? Brauchen wir uns doch nicht mehr zu schämen Deutsche zu sein, dürfen wir uns dessen doch sogar rühmen, und wessen man sich zu rühmen hat, das läßt man auch gerne recht deutlich erkennbar hervortreten. Von dieser Seite ist das Verlangen gewiß ein berechtigtes; aber es hat noch eine andere Seite, und diese ist das Verhältnis der Kleidung zu der kulturgeschichtlichen Entwickelung eines Volkes und der Menschen überhaupt. Und dies ist der Punkt, welchen wir etwas näher betrachten wollen.

Wer sich kleidet, will sich entweder schützen, oder er will sich schmücken, oder aber er will sich zugleich schützen und schmücken. Es kann leicht den Anschein haben, als ob das Verlangen nach Schutz der erste Anlaß zur Kleidung gewesen wäre. Allein wenn wir als gewiß annehmen dürfen, daß der Mensch seinen Ursprung nur im warmen Klima nehmen konnte, von dem aus er sich erst allmählich weiter verbreitete, so empfand er nicht das Bedürfnis des Schutzes zuerst. Man wird vielmehr sagen müssen, daß die Anlegung des Schmuckes es war, wodurch er sich das erste Zeugnis seiner Stellung über den andern Tieren ausstellte. Von allen Tieren vermag es nämlich nur ein einziges, die Vorstellung seiner selbst mit der Vorstellung eines außer ihm befindlichen Gegenstandes zu verbinden, und dieser Verbindung von Vorstellungen dadurch Ausdruck zu geben, daß es sich diesen Gegenstand anheftet. Und

dieses Tier ist der Mensch. Nie hat der Hund, der doch ein so kluges Tier ist, einen Knochen zu anderem Zwecke erfaßt, als um ihn zu verzehren. Der Mensch aber auf der denkbar niedersten Stufe, auf einer Stufe, auf welcher er im eigentlichen Sinne des Wortes kaum drei oder allerhöchstens vier zählen kann, also ein Australneger etwa, heftet sich den Knochen an, und wenn es auch nicht anders möglich wäre, als dadurch, daß er sich verwundete und der in die Wunde gelegte Knochen zur dauernden Zier seines Trägers mit dem Fleische verwüchse. Er thut dies aber, um sich selbstgefällig vor anderen seinesgleichen ausgezeichnet zu fühlen. So wird sich nie ein Tier, und wäre es das gescheiteste, eine Feder oder eine Blume in das Haar stecken, nie einen bunten Stein sich anheften. Man kann daher sagen, der Mensch, der zuerst eine Feder oder einen Stein sich anheftete, that damit kund, daß die schöpferische Natur in der Hervorbringung immer höherer Gattungen einen neuen Schritt gethan hatte, der gegen alle früheren Gattungen eine scharf gezeichnete Grenze abgiebt. So ist der Schmuck, d. h. der Anfang aller Kleidung, die erste Äußerung der Menschwerdung, und die andauernde Fähigkeit seiner Verwendung giebt den Beweis, daß wir uns auf dieser Stufe mindestens erhalten haben. Den Schmuck aber verbannen wollen hieße den Menschen zum Tiere erniedrigen. Denn nur wer sich schmücken kann, ist Mensch. Hierin liegt die kulturgeschichtliche Bedeutung des Schmuckes für die Menschheit überhaupt.

Es ist natürlich, daß sich die Art des Schmuckes bei dem noch unkultivierten Menschen ganz nach seiner Umgebung richtete. War er Anwohner des Meeres, so lieferten Muscheln und Fischgräten seinen Schmuck, war er Jäger, so dienten ihm Federn und Knochen, Tierfelle und sonstige Jagdbeute dazu. Von einer eigentlichen Verarbeitung war hier noch gar nicht oder doch nur wenig die Rede. Daß nun aber aus dem Schmucke ein Schutz wurde, dies bewirkten bei der Ausbreitung der Menschen zunächst die klimatischen Verhältnisse. Und wie die Wahl des Schmuckes, so hängt die Auswahl der schützenden Stoffe zuerst von der nächsten Umgebung des Menschen ab. Waren es zu-

erst Felle und Pelze, so treten allmählich Pflanzenstoffe an ihre Stelle, bei sich ausdehnendem Verkehre bald auch Erzeugnisse fremder Länder. Stets aber wird das weniger Brauchbare dem Brauchbareren zu Liebe verlassen.

Ist hiermit die Möglichkeit und selbst die Notwendigkeit des Wechsels von vorneherein gegeben, so tritt schon bald ein neues Moment hinzu, welches der Kleidung eine durchaus andere Richtung giebt: die symbolische Bedeutung, welche der Kleidung beigelegt wird.

Es ist etwas dem Menschen durchaus Eigentümliches, daß er nichts erfassen, keinen Gegenstand berühren kann, ohne auf ihn eine Bedeutung zu übertragen, die diesem Gegenstande an und für sich nicht zukommt. Wie sollte diese schöpferische, recht eigentlich poetische Kraft des Menschen nicht auch bei der Kleidung hervortreten? Er ergreift einen Stock. Dieser wird ihm zur Waffe, sobald er Widerstand findet, er wird ihm zum Zeichen, zum Symbole seiner Kraft und der durch sie erworbenen Macht. Der Stock ist das Abzeichen des Herren, und wehe dem Sklaven, wenn er es wagen wollte, sich dieses Zeichens zu bedienen! Aber über dem einzelnen Herrn steht wieder ein Gesamtherr; auch ihn kennzeichnet der Stock in seiner Würde, und wie diese höher ist als die des einzelnen Herrn, so ist der Stock des Herrschers höher als der des Untergebenen: er wird zum Stabe, zum Szepter. Da führt der Hirt seine Heerde; er trägt als Waffe den großen Stock: der Priester soll der Hirte seiner Gemeinde sein, und der Bischof trägt den Hirtenstab als Symbol. So wird das Schwert das Symbol des Freien, und mit ihm die Waffe überhaupt. Zu den Schutzwaffen gehört die Bedeckung des Hauptes. Vor dem Höheren legt der Niedere seine Waffen weg, er entblößt, wenn er keine andere Waffe hat, wenigstens das Haupt — die Sitte, die sich noch heute im Hutabziehen als Zeichen der Höflichkeit erhalten hat. Frauen tragen keine Waffen; der Hut hat bei ihnen nicht die Bedeutung der Waffe, er braucht also nicht abgelegt zu werden — Frauen behalten beim Gruße, ja selbst in Theatern, Konzerten und Vorlesungen das Haupt bedeckt, während die Männer es entblößen.

Sobald nun aber irgend ein Kleidungsstück eine symbolische Bedeutung gewonnen hat, wird es dem Wechsel entzogen und bleibt selbst dann noch treu bewahrt, wenn die Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung längst aus dem Bewusstsein geschwunden ist. So tritt in den Wechsel das Bleibende hinein. Aber noch mehr. Da wohnen zwei Stämme nebeneinander. Jedes Mitglied des einzelnen Stammes hält eifersüchtig darauf, dass es als gerade diesem Stamme zugehörig erkannt werde. Eine bestimmte Bemalung seines Körpers, irgend ein anderer als Abzeichen dienender Schmuck gewährt ihm diesen Dienst, und dieses Abzeichen wird nun unveränderliches, charakteristisches Merkmal dieses Stammes: die Möglichkeit des Wechsels in der Kleidung ist wiederum gehemmt. Wo wir nun finden, daß der ursprünglich mögliche und meist auch vorhandene Wechsel in der Kleidung eine Unterbrechung erleidet und zwar so, daß dadurch ein Teil der Kleidung oder die ganze Kleidung eine symbolische Bedeutung erlangt, da wird die Kleidung zur Tracht. Wir können also immer nur da von einer Tracht reden, wo die Kleidung, ganz oder zum Teil, Trägerin einer bestimmten, ursprünglich klar bewußten, meist freilich durch die Länge der Zeit verdunkelten Bedeutung ist. Solche Trachten finden sich bei allen Völkern und zu allen Zeiten, vorzugsweise bei allen Kulturvölkern. Sie äußern sich besonders deutlich in der Scheidung verschiedener Stände oder Kasten innerhalb desselben Volkes, oder des Ranges innerhalb eines jeden Standes; ja selbst das Bekenntnis mußte sich eine äußere Darstellung durch die Tracht gefallen lassen, wie denn die Mohammedaner in Ägypten die Christen zwangen, blaue Turbane zu tragen, während die Juden gelbe tragen sollten. Grün aber war die Farbe für die echten Nachkommen des Propheten. Und uns selbst liegen dergleichen Beispiele nicht ferne: wir brauchen nur an unsere weltlichen und nicht minder die geistlichen Soldaten zu denken, deren gewaltige Schaaren durch die Tracht nicht nur überhaupt sich kenntlich machen, sondern sogar die Waffen andeuten, mit welchen sie in den Kampf ziehen.

Eine derartige Tracht wird nun mit wenigen Ausnahmen, wie etwa bei den Fürsten, immer eine Anzahl Gleichartiger charakterisieren. Es ist klar, daß einerseits hierdurch das Individuum zurücktreten und in der Entfaltung und Äußerung seiner Selbständigkeit gehindert werden muß. Solche Trachten werden daher da eintreten, wo die Individuen geneigt sind oder sich doch den Zwang gefallen lassen, hinter einer Gesamtheit zurückzutreten, also in Zeiten, welche den Stempel der bereitwilligen Unterwerfung des Einzelnen unter die Gesamtheit tragen, wie in den absoluten Herrschaften des Altertums: da werden sie sogar zwangsweise eingeführt und getragen und charakterisieren sich durch eine die Entfaltung des Individuums verschlingende Einförmigkeit. Trachten werden aber andererseits auftreten, wenn die Individuen bereits anfangen, sich in ihrer Bedeutung, in ihrer Berechtigung dem großen Ganzen gegenüber zu fühlen, und wenn sie nun zur Auslebung ihrer Individualität sich trotzig dem Ganzen widersetzen, sich von ihm lostrennen und außerhalb des großen Stromes der Völkerbewegung ihre vollste Befriedigung im Gefühle ihrer Sonderexistenz erlangen. Da werden alle die zahllosen kleinen Ganzen suchen, ihrer so hochgeschätzten Besonderheit auch einen äußeren Ausdruck zu verleihen, und wo wäre das leichter und deutlicher zu finden als in der Kleidung? Hierdurch aber wird diese zur Trägerin einer symbolischen Bedeutung, und um dieser willen entzieht sie sich möglichst allem Wechsel, d. h. sie wird zur Tracht, aber zu einer Tracht, welche sich frei und unbeeinflußt von oben entwickelt, daher die größte Mannigfaltigkeit darbietet und für das Individuum gleichsam die Schutzmauer wird, durch welche es seine Eigenart vor dem Einflusse aller Anderen abschließt. Wohl keine Zeit ist reicher in dieser Art der Tracht gewesen als das europäische Mittelalter, welches sich auch nach dieser Seite hin allerdings noch viel weiter als bis zur Reformation erstreckt.

Diese Abschließung wird noch ganz besonders begünstigt durch die örtlichen Verhältnisse und die von ihnen veranlaßte Schwierigkeit des Verkehrs. Ist es doch eine bekannte und sich immer und immer wiederholende Er-

scheinung im Leben, daß die Anschauungen des Menschen um so freier, um so unabhängiger von seiner nächsten Umgebung und den ihn ursprünglich beherrschenden Eindrücken werden, je mehr er selbst in den Verkehr der Menschen eintritt. Wer stets dieselbe Umgebung hat, bei dem kann es nicht ausbleiben, daß irgend welche bestimmte Richtung seiner Denkweise sich immer schärfer ausprägt, daß diese einseitige Richtung sich immer entschiedener in allem geltend macht, was er spricht und was er thut. Und je länger er sich in dieser einen Richtung bewegt, um so weniger wird er geneigt sein, sie aufzugeben, ja um so weniger wird er für andere Richtungen sich ein Verständnis erwerben oder erhalten können. Wenn nun aber die Kleidung recht eigentlich das Spiegelbild der Gesinnung der Menschen ist, so ergiebt sich als sehr natürlich, daß bei solchen sich abschließenden Menschen die Kleidung gleichfalls ein eigentümliches, sich gegen jede Veränderung sträubendes Gepräge erhält, daß sie, auch wenn sie ursprünglich nicht Trägerin einer bestimmten Bedeutung hatte sein sollen, doch allmählich das Symbol dieser besonderen Gesinnungsweise und damit eine Tracht wird. Wer sich aber losreißt aus der beengenden Umgebung, wer eintritt in den machtvollen Strom des Weltverkehrs, wer sich das Auge offen hält für das ihm neu Entgegentretende, der wird seine Denkweise nicht vorzeitig unter Dach bringen, der wird sie wohlthätigem fremdem Einflusse offen halten, der wird zwar weniger scharf ausgeprägt sein in der Eigentümlichkeit seines Wesens, dafür aber auch weniger eckig, weniger unbeholfen. Ist aber seine Gesinnung weltmännisch, wie wäre es nun noch möglich, daß er sich in der Kleidung eine Fessel, eine Abschließung auferlegte, die seine Gesinnung längst weggeworfen hat? Eine Tracht ist für ihn unmöglich: denn sie würde ihn als jemand kennzeichnen, der sich einseitig in einer einzelnen Richtung mit vorurteilsvoller Ausschließung jeder anderen Richtung bewegte. Wir sehen daher, daß an solchen Orten zuerst, wo der weltmännische Schliff sich erlangen läßt, zunächst in den großen Städten, die Trachten verdrängt werden, daß wie in den Gesinnungen, so auch in der Kleidung ein Ausgleich stattfindet, der ge-

rade durch den Mangel scharf sich ausprägender und daher symbolisch darstellbarer Eigentümlichkeit sich charakterisiert. Wir sehen ferner, daß Zeiten, welche große politische und damit zusammenhängende soziale Veränderungen hervorbringen, Zeiten, welche den Unterschied der durch Trachten geschiedenen Stände verwischen, zugleich auch die Trachten selbst aufheben und allgemeingiltige und gerade dadurch für den Einzelnen nicht mehr symbolische Kleidung einführen. Die merkwürdigste Umwälzung dieser Art ist wohl die französische Revolution gewesen. Als 1789 die Reichsstände in Frankreich zum ersten Male nach langer Zeit sich wieder versammelten, erschien neben der im Glanze ihrer reichen Trachten strahlenden Geistlichkeit der Adel in Mänteln von schwarzem Samt, die mit Goldstoff gefüttert und mit Spitzen besetzt waren, und in Hüten mit hohen Federn; die Abgeordneten des dritten Standes trugen jedoch einfache schwarze Mäntel, weiße Halsbinden und Hüte ohne Knöpfe und ohne Federn. Aber wie bald schon ward aus der Ständeversammlung die Nationalversammlung, wie bald kam der 5. August und hob alles, was an Ständeunterschiede erinnerte, auf, wie bald kamen die anderen wilderen Stürme, die selbst monsieur und madame nicht schonten, sondern das ausgleichende, jeden Unterschied verwischende citoyen und citoyenne an ihre Stelle setzten. Und als nun nach jahrelangen Kämpfen der Sturm sich abklärte, da hatte sich das allgemeine, für den Einzelnen charakterlose Gesellschaftskleid entwickelt, und es erhält sich noch bis auf den heutigen Tag: es ist der Frack, der vielbespottete und doch für unsre Kulturverhältnisse, welche die Ausschließung einzelner Stände nicht mehr dulden, so charakteristische Frack. Er wird von jedem getragen, der zur Gesellschaft gehört. Diese selbst aber ist nichts Abgeschlossenes. In sie tritt jeder ein, der eine gewisse Bildung mitbringt, und sie rekrutiert sich fortwährend aus Klassen der Bevölkerung, die nach der alten Ständeabteilung für immer von ihr ausgeschlossen gewesen wären.

Wie die Schwierigkeit des Verkehrs die Tracht befördert hatte, so wird die Leichtigkeit des Verkehrs der

Tracht verderblich. Und da es nie eine Zeit gegeben hat, in welcher der Verkehr der Menschen einen größeren Umschwung und Aufschwung erfahren hat als die unsrige, so hat es auch nie eine Zeit gegeben, welche so rücksichtslos und durchgreifend wie die unsrige mit den Trachten aufgeräumt hätte. Und ganz natürlich! Wer vermöchte sich im Bestreben einseitiger Abschließung auf irgend welchem Gebiete der immer machtvoller sich entfaltenden Bewegung der Menschen zu widersetzen! Die Menschen werden unaufhörlich durcheinander gewürfelt, der Uebergang aus einer Umgebung in die andere erfolgt fast unvermittelt. Da ist es nicht anders möglich, als daß ein Ausgleich sich bildet, der alle die scharfen Ecken und Kanten der Anschauungen abschleift, der jeden befähigt, sich rasch in den neuen Kreis zu finden, in welchen er über Nacht getragen worden ist. Und nun beschränkt sich dieser Verkehr und dieser Ausgleich nicht mehr nur auf die großen Zentren: Tag für Tag werden ihm neue Gebiete erschlossen, Tag für Tag müssen bisher fern und abseits Gebliebene ihre Zurückgezogenheit aufgeben und sich wohl oder übel dem von dem älteren Geschlechte beklagten, von dem jüngeren, in dem wir schon mitten drin stehen, mit Verständnis erfaßten Einflusse der neuen Verhältnisse unterwerfen. Und Tag für Tag flüchtet sich die Tracht, das Symbol der sich abschließenden Gesinnung, in immer entlegenere Punkte, und die Kleidung folgt in ihrem Charakter auch hier dem Zuge der Zeit. Sie hört auf, Symbol der Einzelanschauung zu sein, sie wird in ihrer Gesamtheit Symbol des neuen Zustandes der Menschheit, mit einem Worte, an die Stelle der Tracht tritt die Mode. Die Mode ist somit diejenige Kleidung, welche nicht im einzelnen Trägerin einer symbolischen Bedeutung ist, welche besagt, daß ihre Träger nicht diesem oder jenem Stande, dieser oder jener bestimmten Anschauung in scharfer Abgrenzung von jeder andern angehört. Während die Tracht in jeder ihrer einzelnen Erscheinungen eine besondere Bedeutung hat, so verwischt die Mode diese besondere Bedeutung. Die einzelne Mode besagt für den Träger nichts inbezug auf seine Stellung in der Welt; die Mode in ihrer Gesamtheit dagegen be-

sagt, daß jeder, der sich ihr in der Hauptsache unterwirft, in die Gesellschaft eintritt und, indem er den dieser in ihrer Allgemeinheit zukommenden Stempel trägt, auf die äußere Darstellung seiner Sondergesinnung verzichtet. So hat die Mode, die im einzelnen bedeutungslos ist, in ihrer Gesamtheit eine weittragende Bedeutung und wird in ihrer immer mehr sich ausdehnenden Herrschaft recht eigentlich der charakteristische Ausdruck für unsre heutigen Kulturverhältnisse. Hierdurch gewinnt die Mode in ihrer Gesamtheit eine Berechtigung, die ihr weder ihre Verirrungen noch die künstlichen Bestrebungen nach Festhaltung der Trachten rauben können. Die im alten Bette seit langer Zeit stillgestandenen sozialen Verhältnisse sind in Bewegung gekommen und suchen sich ein neues Bette. Da ist denn auch die Kleidung mobil geworden, und diese mobile Kleidung ist die Mode.

Während aber der Gesamtcharakter der Mode der des Ausgleichs und des Abschleifens der scharfen Ecken der Individualität ist, so darf man nicht glauben, daß in ihr die Individualität ihren Untergang fände. Vielmehr ist gerade hierin die Mode recht eigentlich der Ausdruck unsrer heutigen Verhältnisse. Wir verlangen von unserem Staats leben zweierlei: gleiches Recht für alle und damit Aufhebung der Vorrechte einzelner, Aufhebung der Privilegien; und neben dieser Gleichheit des Rechtes die damit zusammenhängende, innerhalb der gesetzlichen Schranken ungehinderte Entfaltung der Individualität, so daß diese nach ihrer Eigentümlichkeit sich ihre Stellung unter den anderen erringen und unter Umständen sich weit über alle erheben könne. So hat die Gewerbefreiheit die für einzelne recht bequemen und willkommenen Vorrechte aufgehoben, welche die Zünfte den wenigen Glücklichen darboten, die ihnen angehörten. Dafür läßt die Gewerbefreiheit einem jeden in gleicher Weise das Recht, in den Kampfplatz zu treten und da seine Künste zu erproben. Und nun ist gerade dem Individuum die Möglichkeit gegeben, je nach Anlagen und Verhältnissen hervorzutreten und sich hoch zu erheben oder in der großen Masse unbeachtet zu versinken. So tritt überall an die Stelle des behäbigen oder eigen-

sinnigen Verharrens in privilegierten Verhältnissen ein unablässiges Ringen und Vordrängen, wobei denn das Verdrängen nicht ausbleiben kann. Und nun die Mode. Auch sie gewährt jedem das gleiche Recht: Darstellung der Standes- und Anschauungsunterschiede sind für alle gleichmäßig ausgeschlossen. Jeder gehört durch das Tragen der Mode äußerlich in gleicher Weise zu der nivellierenden Gesellschaft. Aber wie bald macht sich das unabweisliche Individuum wieder geltend, wie rasch findet es gerade auf dem Boden der äußern Gleichheit im großen und ganzen den freien Spielraum, seine Eigenart zu entfalten! Und wie ganz anders vermag es dies hier zu thun als innerhalb der Tracht, welche ihm durch ihre symbolische Bedeutung so enge Fesseln anlegte! Und auch hier zeigt sich das unablässige Vordrängen jeder neuen Erscheinung, und wie rasch verschwindet sie, wenn sie im unbarmherzigen Kampfe sich nicht zu bewähren versteht!

Wenn nun auch gerade in unserer Zeit die Mode ihre ganz besondere und weitgreifende Bedeutung hat, so ergiebt sich doch aus unsrer Betrachtung, sowie aus der Geschichte der Kleidung, daß sie überall und zu allen Zeiten da hervorgetreten ist, wo die erwähnten Bedingungen die Lossagung von der Tracht ermöglichten. Und gerade aus dem Umstande, daß die Mode ihrem Wesen nach nicht an eine bestimmte Zeit gefesselt ist, sondern sich als naturgemäße Entwickelung darstellt, gerade aus diesem Umstande entspringt noch eine Seite der Mode, welche sie in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung weit über die Tracht stellt. Wie wir gesehen haben, hat die Tracht eine, wenn auch nicht immer bewußt gebliebene, doch ursprünglich bewußt gewesene symbolische Bedeutung. Die Anwendung nun irgend eines äußeren Gegenstandes als Trägers einer symbolischen Bedeutung ist etwas durchaus Willkürliches, vom Belieben des einzelnen Abhängiges. Eine Tracht kann daher niemals Anspruch auf Allgemeingiltigkeit machen, und ihr Auftreten läßt sich darum auch nicht nach allgemeingiltigen Grundsätzen betrachten. Somit lassen sich auch für ihre Einzelerscheinungen keine Gesetze aufstellen; solche werden vielmehr durch die schrankenlose Willkür

und alle die tausend Zufälligkeiten, welche Veranlassung zur Anwendung gewisser Gegenstände für bestimmte Bedeutungen geben, fortwährend durchkreuzt. Ganz anders ist es bei der Mode. Da die einzelne Veränderung, welche mit der Kleidung vorgenommen wird, die Wahl gerade dieses Stoffes oder dieser Form oder Farbe keine symbolische Bedeutung hat, so entspringt diese Veränderung und diese Wahl vielmehr irgendwelchen, nicht nur einem Menschen unter ganz bestimmten Verhältnissen, sondern allen Menschen irgendwie zukommenden Voraussetzungen. Und da nun diese Voraussetzungen bis zu einem gewissen Grade die gleichen sind, jedenfalls aber gleichen Grund haben, so ergiebt sich hieraus die Möglichkeit allgemein giltiger Gesetze und demgemäß einer allgemeinen, alle Erscheinungen gleichmäßig umfassenden Bedeutung. Die Grundlage solcher allgemein giltiger, in der Mode trotz aller Veränderungen immer wieder hervortretender Gesetze festzustellen, wird nun die Aufgabe sein, wenn diese Betrachtung der Mode Anspruch auf wissenschaftlichen Wert erheben will.

Wenn ich nun sage, diese Grundlage der in der Mode hervortretenden Gesetze ist der Geschmack, so ist man berechtigt von mir eine Erklärung darüber zu verlangen, was ich mit diesem vielgebrauchten und vielmißbrauchten Worte meine und inwiefern es Grundlage von Gesetzen werden kann.

Wir gebrauchen den Ausdruck »Geschmack«, um die bei der Erfassung einer Reihe sinnlicher Eindrücke unmittelbar aus der Empfindung entspringende Urteilsfähigkeit zu bezeichnen. Geschmack haben heißt also ein Empfindungsurteil haben. Der Geschmack oder das Empfindungsurteil steht dem Verstandesurteil gegenüber. Während dieses mit Begriffen arbeitet, entscheidet das Empfindungsurteil nur über sinnliche Eindrücke, über Vorstellungen, welche wir vermittelst unsrer Sinne von der Außenwelt gewinnen. Das erste Merkwürdige hierbei ist, daß wir den Ausdruck Geschmack, der von der Thätigkeit eines einzigen Sinneswerkzeuges hergenommen ist, anwenden, um ein Urteil auszudrücken, welches außer durch diesen Sinn, den des Schmeckens, auch noch durch einen oder mehrere der

anderen Sinne veranlaßt wird. Und das zweite Merkwürdige ist, daß der Ausdruck Geschmack ganz vorzugsweise im ästhetischen Sinn angewendet wird, während doch der Sinn des Schmeckens keineswegs zu den eigentlich ästhetischen Sinnen gehört, welche vielmehr das Sehen und das Hören sind. So auffallend dies erscheint, so dürfen wir doch im voraus aus dem feinen Takte, mit welchem die Sprache durchweg ihre bildlichen Bezeichnungen wählt, annehmen, daß es hierfür einen guten Grund geben müsse. Und dies ist in der That der Fall. Zunächst sind die Empfindungen des Schmeckens, also die eigentlichen Geschmacksempfindungen, lebhafter und inniger mit Lust- oder Unlustempfindungen verbunden als die Eindrücke irgend eines der anderen Sinne: daß aber das Kräftigere geeignet ist, Symbol für das Schwächere zu werden und dies unter sich zu begreifen, ist klar. Allein während wir bei allen andern Sinnen reine Eindrücke gewinnen können, d. h. solche, die nur durch einen einzigen Sinn gewonnen werden, also z. B. nur durch das Ohr oder nur durch das Auge, so ist dies bei dem Schmecken fast ganz unmöglich. Kommt ein Gegenstand auf das Organ des Schmeckens, die Zunge, so haben wir außer der Geschmacksempfindung auch noch die Tast- und die Temperaturempfindung: wir schmecken, ob der Gegenstand sauer oder süß ist; wir fühlen, ob er rauh oder weich, ob er warm oder kalt ist, und diese Empfindung trägt wesentlich zur Erhöhung oder Verminderung der durch das Schmecken erregten Lust- oder Unlustempfindung bei. Da nun aber der Mund durch die über dem Gaumen befindliche weite, hintere Oeffnung der Nase mit dem in der Riechgegend der Nasenhöhle mündenden Riechnerven in Verbindung steht, so empfinden wir gleichzeitig das Aroma des auf der Zunge befindlichen Gegenstandes, und auch der Sinn des Geruches trägt zu der scheinbar durch das Schmecken veranlaßten Empfindung bei. So haben frisches Brod und trockenes Brod an und für sich durchaus denselben Geschmack. Aber der eigentümliche aromatische Geruch ist bei dem frischen Brode weit stärker als beim trockenen, und die Tastempfindung beim Kauen des weichen frischen Brodes ist viel

wohlthuender als die durch das harte Brod veranlaßte: so bewirken denn der Geruch und das Getaste, daß, wie wir nun zusammenfassend sagen, das frische Brod besser »schmeckt« als das trockne. Aber auch durch den Gesichtssinn wird der Eindruck des Schmeckens unterstützt: eine auf sauberem Tischtuch aufgetragene Speise schmeckt besser als eine auf schmutzigem stehende, trotzdem daß sie selbst von der Unsauberkeit des Tuches unberührt bleibt. Ja selbst das Gehör kann zur Lustempfindung beitragen; wir brauchen nur an knuspernde Speisen zu denken. Sehen wir nun, daß auf diese Weise jedes eigentliche Geschmacksurteil zugleich auch ein Urteil über einige, manchmal über alle anderen Sinne zugleich ist, während alle anderen Sinne ihre Eindrücke und also auch die daraus entspringenden Urteile vereinzelt haben können, so ist es erklärlich, wie die Sprache das Geschmacksurteil auch für ein aus den Eindrücken mehrerer Sinne entstehendes Urteil anwenden kann, ja wie sie in bildlichem Sinne auch dann noch von einem Geschmacksurteil zu reden vermag, wenn nur von anderen Sinnen die Rede ist und ein eigentliches Schmecken gar nicht in Betracht kommt, wie also auch bei Gesichts- und Gehöreindrücken von einem Geschmacke und einem Geschmacksurteil die Rede sein kann.

Diese Freiheit des Sprachgebrauches müssen nun gerade wir in Anwendung bringen: wir haben es bei unsrer Betrachtung der Mode nur mit den Eindrücken des Gesichtssinnes zu thun, und dennoch dürfen wir auch hier von einem Geschmacke sprechen. Ja, dieser Ausdruck hilft uns geradezu im Verständnis der Sache. Kein Urteil nämlich läßt sich fällen, ohne daß wir einen bestimmten Maßstab anwenden. Dieser Maßstab kann hier nicht aus Begriffen hergenommen werden, da das Geschmacksurteil aus einer Empfindung entspringt. Er kann daher nur in den Sinnen selbst liegen, durch welche wir die Empfindung gewinnen. Es ist nun eine Thatsache, daß die Sinne nur eine ziemlich enge umgrenzte Reihe von Eindrücken zu einer einheitlichen Empfindung bringen können. Will uns z. B. ein Dichter außer durch den Inhalt auch durch eine poetische Form ergetzen, so wirkt er auf uns durch eine

Reihe von Einheiten, deren jede einen ganz bestimmten, in der folgenden Einheit sich wiederholenden sinnlichen Eindruck in unserm Ohre hinterläßt, also z. B. durch Anwendung eines bestimmten Versfußes. Er darf aber die Reihe dieser Versfüße nur so groß machen, daß sie uns noch eine einheitliche Empfindung geben kann. Wollte er einen Vers aus zwanzig Jamben bauen, so hätte niemand mehr die Empfindung des Verses als einer Einheit. Er wird je fünf oder sechs, höchstens acht Jamben nehmen, weil wir nur von etwa so viel einzelnen Eindrücken noch eine einheitliche Empfindung gewinnen. Der Maßstab für die Größe des Verses liegt also in der sehr enge umgrenzten Fähigkeit unsres Gehörsinnes, eine Reihe sinnlicher Eindrücke noch als Einheit zur Empfindung kommen zu lassen. Die Fähigkeit aber, dieses richtige Maß unmittelbar zu empfinden, ist der Geschmack. Genau so ist es mit den Gesichtseindrücken. Wir gehen an einem Garten hin; er ist mit einem Gitter eingefaßt. Jeder einzelne Gitterstab erweckt einen sinnlichen Eindruck. Dehnt sich nun das Gitter sehr lang aus, und Stab steht an Stab in ganz gleichmäßiger Weise, so wird unserem Auge zu viel zugemutet: es wendet sich ermüdet und gelangweilt von der Fülle von Eindrücken ab, die es nicht bewältigen kann. Wird aber in nicht zu langen Zwischenräumen, nach dem zehnten oder zwölften Stab etwa, ein Abschnitt gemacht, vielleicht durch einen hervorragenden kräftigeren Stab, so vermag das Auge diese Reihe als Einheit zu empfinden, und ebenso jede folgende gleich große Abteilung, und die Langeweile der Erscheinung ist geschwunden. Die Empfindung für die Reihe von Eindrücken, welche es vermag noch eine einheitliche Empfindung zu geben, ist der Geschmack, sein Maßstab die in dem Sinne selbst liegende Beschränkung der Eindrücke, welche eine einheitliche Empfindung hervorbringen, auf eine nicht allzugroße Zahl. Käme nun jemand und verlangte, daß jener abteilende Stab eine größere oder geringere Anzahl gleichartiger Stäbe umfaßte, so dürften wir diesem zweiten Beurteiler noch keineswegs den Geschmack absprechen. Seine Empfindung urteilt anders, weil sein Maßstab ein anderer ist, und dieser Maßstab kann ein

andrer sein, weil er von der Anlage des Individuums abhängt. Ein Kind vermag nicht eine gleich große Anzahl von Eindrücken zu einer Empfindung zusammenzufassen wie der Erwachsene, der Landmann nicht wie der Städter, der Ungebildete nicht wie der Gebildete, und dieser nicht in gleich hohem Grade wie der Fachmann. Wer mit einem Kinde an der Hand über die Straße gegangen ist, erinnert sich, wie er das Kind, besonders beim Vorübergehen an Schaufenstern, stets nach sich ziehen mußte, wie das Kind stets mit zurückgewandtem Kopfe ging: während der Erwachsene die sinnlichen Eindrücke rasch erfaßt hatte, vermag das Kind nicht sie in derselben Zeit zu bewältigen. Als entgegengesetztes Beispiel sei folgendes erwähnt. Der Zauberkünstler Houdin in Paris erzählt von sich, er habe sich geübt, möglichst viele Gegenstände mit einem einzigen Blicke zu erfassen, und er habe es dahin gebracht, daß, wenn er an einem Spielwaarenladen vorbeiging und den Erker ein einziges Mal rasch überblickte und dann die Augen schloß, er genaue Rechenschaft über Aussehen und Lage von vierzig Gegenständen habe geben können. Hier war also eine Anlage bis ins Unglaubliche ausgebildet, die beim Kinde in ihrer ersten Entwicklung vorhanden ist.

Wenn nun der Geschmack so sehr von der Fähigkeit des Einzelnen abhängt, so könnte man daraus schließen, daß es überhaupt keinen allgemeingiltigen Geschmack gebe, und darauf scheint ja auch der bekannte Ausdruck, daß man über den Geschmack nicht streiten müsse, hinzuweisen. Allein es kommt hier doch in Betracht, daß die Grenze der Fähigkeit, eine Reihe von Eindrücken zusammenzufassen, in der That eine höchst enge ist, und daß diese Grenze für alle Menschen giltig bleibt, sobald man von den Virtuosen absieht, die es auch auf diesem Gebiete giebt wie anderswo. Der Unterschied der Menschen überhaupt bewegt sich daher innerhalb der möglichst niedrigen Stufe, auf welcher die Zusammenfassung zweier Eindrücke bereits die Vollkraft in Anspruch nimmt, und der nicht allzu weit davon entfernten Grenze. Und hierbei ist es nun merkwürdig, wie bei gleichartigen, unter denselben Verhältnissen sich entwickelnden Menschen eine Durchschnittsfähigkeit sich

ausbildet, hinter welcher nur wenige zurückbleiben, und über welche nur einzelne hinausgehen. So kann man von einem Volksgeschmacke reden: der deutsche wird sich vom französischen, vom englischen u. s. w. unterscheiden; innerhalb des Volkes vom Geschmacke einer Landschaft, einer Stadt, eines Teiles der Gesellschaft, einer Familie. Je enger der Kreis wird, um so geringer wird die Differenz zwischen den am weitesten über und unter dem Durchschnitte Stehenden. Dieser Durchschnitt aber wird der innerhalb dieses Kreises allgemein giltige Maßstab sein. So ist auf dem Gebiete der Schmuckgegenstände trotz aller Mannigfaltigkeiten im einzelnen die Hauptrichtung des Geschmackes so scharf in seinem Durchschnitt ausgeprägt, daß in Fabrikstädten, wie Pforzheim, ganze Fabriken nur für den deutschen Geschmack, andre nur für den italienisch-französischen Geschmack, wieder andre nur für Rußland, die Türkei und überseeische Länder im Exportgeschmack arbeiten. Dieser Durchschnitt selbst aber ist keineswegs eine unveränderliche Größe: er wechselt vielmehr mit dem Steigen und dem Fallen der Kultur. Wenn ein Volk seine Kulturlaufbahn betritt, ist der Geschmack ein ungebildeter, d. h. die Zahl der sinnlichen Eindrücke, welche es zu einer Empfindung verwerten kann, ist eine sehr geringe. Ganz einzelne stehen über dieser Durchschnittsstufe, wie Dichter, Bildkünstler. In ihren Werken wenden diese als Maßstab den ihnen eigentümlichen an, der über dem Durchschnittsmaßstabe steht. Ihre Werke werden daher von den Zeitgenossen gar nicht oder wenig verstanden. Die folgenden Geschlechter wachsen in der Uebung der Betrachtung dieser Werke heran, und bald schon ist der Durchschnittsmaßstab des Volkes ein höherer geworden. Will nun ein neuer Künstler einen höheren Eindruck machen, so muß er der Durchschnittsfähigkeit eine neue größere Zumutung stellen, und dies wird so lange fortgehen, bis das höchste Maß der Auffassungsfähigkeit erreicht ist. Hat nun das Volk noch schöpferische Kraft in sich, so greift es wieder zu dem einfacheren Geschmacke zurück und vermag diesem ein neues und veredeltes Gefallen abzugewinnen, und so beginnt die

Laufbahn aufs neue. So bildet sich ein einfacher Geschmack, der nur mit wenig Sinneseindrücken arbeitet, ein guter Geschmack, der in der richtigen Mitte bleibt, und ein verfeinerter, überladener Geschmack, welcher die Sinneseindrücke in einer lästigen Weise häuft, abgesehen von all den Übergängen und Nüancen, die wir hier hinter den Hauptrichtungen zurücktreten lassen müssen. Diejenige Erscheinung nun, welche uns eine solche Zahl von sinnlichen Eindrücken zur Zusammenfassung unter einer einheitlichen Empfindung zumutet, wie sie unsrer Durchschnittsfähigkeit entspricht, nennen wir geschmackvoll. Eine weit nach unten oder nach oben sich entfernende Zahl solcher Eindrücke bezeichnen wir als geschmacklos. Ein ungemusterter, einfarbiger und geradlinig abgeschlossener Vorhang, der ganz glatt herabfällt, gewährt uns nur einen großen Gesamteindruck durch die geraden Linien seiner Umfassung und durch seine Farbe. Das ist unsrer Durchschnittsfähigkeit viel zu wenig zugemutet. Fassen wir den Vorhang etwa in der Mitte zusammen und schlagen ihn nach der einen Seite hin zurück, so erreichen wir durch die Vermannigfaltigung der Umfassungslinien, die sich nun beugen statt gerade zu verlaufen, namentlich aber durch die Falten, deren jede einen neuen sinnlichen Eindruck erweckt, eine mäßige Zahl sinnlicher Eindrücke, wie sie unsrer Fähigkeit entspricht. Wollten wir aber durch die künstliche Legung diese Zahl der Falten auf fünfzig und mehr erhöhen, so hätten wir den Eindruck des Ueberladenen, weil unsrer Fähigkeit zu viel zugemutet wäre. Diese Fähigkeit hat aber erst durch Jahrhunderte hindurch sich von Geschlecht zu Geschlecht ausbilden müssen. Es hat Zeiten gegeben, wo die erste einfachste Art unsres Beispiels die entsprechendste gewesen wäre, und es kann Zeiten und jetzt schon einzelne Verbildete geben, denen die letzte Art die geeignetste sein wird, sie aus ihrer Blasiertheit aufzuschrecken, wie denn in der That der Charakter unsrer heutigen Mode der ist, eine möglichst grosse Anzahl von Eindrücken durch künstliche Faltenlegung, Besatz aller Art, Häufung von Farben, ja selbst durch das noch plumpere Mittel der Größe und der Aufbauschung zu erreichen, eine Richtung,

die gelegentlich einer gesunderen Platz machen wird, freilich ohne daß damit ein dauernder Zustand erreicht wäre.

Bildet diese im Individuum liegende Befähigung das erste und wichtigste Gesetz des Geschmackes, so beruht es, sowie sein Maßstab, doch nicht nur auf dem Individuum: neben dieser subjektiven Richtschnur giebt es auch noch objektive Normen. Bei diesen letzteren liegen die Gründe in der Sache, und ein wenig Ueberlegung vermag stets das Richtige wiederherzustellen, wenn, wie es oft geschieht, die Empfindung für das Richtige durch den häufigen Gebrauch des Falschen abgeschwächt ist.

Das erste Gesetz nach dieser Seite hin ist, daß der Geschmack verletzt wird, sobald die Form der ursprünglichen Idee widerspricht. Hierfür bietet uns die Mode tagtäglich reiche Beispiele; so wenn der Grundunterschied der Männer- und der Frauenkleidung verwischt wird, wenn also Frauen Herrenhüte tragen; etwas geringer wird diese Geschmacklosigkeit, wenn Frauen das thun, was im großen und ganzen Sache der Männer ist, wenn sie reiten: zu diesem Männergeschäft paßt schon eher der Männerhut. Zum Charakter der Uhrkette gehört es, daß sie sich frei und leicht bewege und dadurch die ungezwungen gebogene Linie mache. Geschmacklos ist es daher, wenn es zur Zeit Mode geworden ist, daß Herren an ihrer Uhrkette in der Mitte etwa ein Medaillon befestigen, dessen Schwere mit der Leichtigkeit der im Bogen fallenden Kette im Widerspruch steht und welches durch Aufhebung des Bogens da einen Winkel hervorbringt, wo wir den Bogen erwarten. Das wird natürlich nicht hindern, daß diese Tragart noch einige Zeit Mode bleibt, bis sie durch eine andere verdrängt wird, die nicht geschmackvoller zu sein braucht. Trägt man Federn auf dem Hute, so ist es geschmacklos, sie mit der Spitze nach vorne gerichtet zu tragen: es liegt im Charakter der Feder, daß sie sich nach hinten legt. Und doch wird die Mode zu Zeiten gebieterisch die Richtung nach vorne verlangen und erreichen. Trägt man fest auf dem Hut angeheftete Blumen, so ist es geschmacklos, sie nach hinten hin zu richten: die Blume wächst dem Lichte entgegen und wendet sich daher der Vorderseite zu. Läßt

man aber die Blumen herabhängen, so haben sie nur hinten ihren Platz, wo sie sich frei entwickeln können, ohne das Gesicht zu stören. So darf das Gewand dem Charakter des Körperbaues nicht widersprechen. Von den Hüften bis zu den Füßen hin verjüngt sich der Körper: es ist widersinnig und daher geschmacklos, das Gewand nach unten hin weiter werden zu lassen, wie es zu verschiedenen Zeiten, deren letzte wir selbst miterlebt haben, in der Frauenkleidung Mode war. Die Kleidung seit Abschaffung der Krinoline entsprach weit mehr dem guten Geschmacke, solange wirklich ihre Tendenz die der Verjüngung war. Diese Verjüngung tritt sehr deutlich bei der alten griechischen und römischen Frauentracht auf, und es ist charakteristisch, daß trotz vieler Veränderungen im einzelnen das klassische Altertum diesen Grundcharakter nie aufgehoben hat: die Verunstaltungen der Kleidung sind eines der Privilegien des Mittelalters, in dessen Fußstapfen wir heute noch so oft treten. Ebenso verjüngt sich der Arm nach der Hand zu und in ihr. Wenn daher jetzt bei den Herren und Damen die weiten Manschetten Mode werden, so ist das geschmacklos. Der Hals muß sich frei bewegen können: einschnürende hohe Halsbinden sind daher geschmacklos, trotzdem daß sie sich viele Jahre lang erhalten haben. Der Charakter des Frauengewandes ist der des freien ungehinderten Herabwallens von den Hüften an: jede Spannung durch künstliche Aufbauschung, besonders wenn sie nur partieller Natur bleibt, ist daher geschmacklos, und die heutige Mode läßt sich dies sehr zu Schulden kommen. Dem freien Herabwallen entsprechen die Falten, deren Aufhebung schon einer Spannung gleich kommt. Die heutige Mode sucht sie durch allerlei Mittel zu ersetzen, wie die künstliche Faltenlegung in der Plisseeform. Diese Falten müssen, dem Zuge des Gewandes folgend, von oben nach unten gehen. Querfalten sind daher geschmacklos, und die die Querfalten ersetzenden Volants sind nicht viel besser.

Ein weiteres wichtiges Gesetz ist dieses, daß jede Einzelheit in Uebereinstimmung mit den übrigen stehe, so daß sie die einheitliche Gesamtempfindung nicht störe: thut sie dies, so wird sie geschmacklos. So geht der Hauptzug

der Linien des menschlichen Körpers von oben nach unten. Als nun vor einiger Zeit bei Frauen und Kindern es Mode war, die Knopfreihe der Taille quer über die Brust von der einen Schulter zur andern Hüfte zu führen, so war dies geschmacklos, weil nicht nur die gerade bei den Frauen durch den Körperbau besonders deutlich hervorgehobene Symmetrie verletzt wurde, sondern mehr noch, weil diese schräge Linie in grellem Widerspruch zu den übrigen, von oben nach unten gehenden Linien stand. Der Ulanenschnitt ist dagegen geschmackvoll: denn einmal ist die Symmetrie des Körpers gewahrt; dann aber vereinigen sich beide nicht allzuschräg laufenden Linien, der jetzt durch den Zwang des Korsettes freilich unnatürlich übertriebenen Hauptrichtung des weiblichen Oberkörpers folgend, in der gemeinsamen Tendenz nach der Mitte hin sich einander zu nähern.

Ein anderes Gesetz des Geschmackes ist dies, daß die Verzierung in diskreter Unterordnung bleibe und sich dem Grundcharakter anschmiege, nicht aber die Hauptaufmerksamkeit in Anspruch nehme. So ist es gewiß geschmackvoll, wenn etwas über dem unteren Saume des Frauenkleides, um den Abschluß recht deutlich zu kennzeichnen, ein Bandstreifen gelegt wird, der rings um das Kleid läuft. Auch zwei, drei Streifen mögen noch angehen. Werden es aber mehr, steigen sie bis auf sieben und acht, einer über dem anderen, sind sie vielleicht auch noch recht breit, so sind sie geschmacklos, weil sie, statt bescheiden den Abschluß anzudeuten, vordringlich auf Selbständigkeit der Erscheinung Anspruch erheben.

So giebt es eine Reihe von Gesetzen, welche nicht nur von dem Individuum abhängen, sondern welche aus einem durch die Sache selbst begründeten Geschmacke entspringen. Da sollte man glauben, daß in einer kultivierten und geistvollen Gesellschaft doch mindestens diese Gesetze als unabänderliche anerkannt wären und thatsächlich befolgt würden. Das Anerkennen ist wohl da oder kann doch durch einige Ueberlegung erreicht werden: aber mit dem Befolgen hat es seine eigene Bewandtnis. Daß es diese hat, hängt von einer weiteren Eigen-

tümlichkeit des Geschmackes ab, durch welche dieser recht eigentlich seine Herrschaft in der Mode beweist.

Es ist eine bekannte Erfahrung, daß unsre Sinne durch andauernde Thätigkeit ermüdet werden, und daß wir alsdann zu dem Hilfsmittel der Ablösung greifen. Sind die Augen lange Zeit vom Lichte getroffen worden, so ist es uns eine Erholung, sie zu schließen oder in der Dämmerung zu verweilen. Diese Ermüdung durch Anspannung und dies Bedürfnis nach Abspannung geht sogar so weit, daß wir diese Abspannung selbst dann suchen, wenn die Anspannung eine an und für sich angenehme ist, und daß wir die Abspannung selbst dann finden, wenn das sie bewirkende Mittel an und für sich durchaus nichts Angenehmes hat. Es mag jemand recht gerne Süßigkeiten essen: aber wie bald greift er doch wieder nach einem Stücke kräftigen Brodes! Mozart oder Beethoven hören ist gewiß schön; aber wer sie tagelang immer und immer wieder hat spielen oder gar üben hören, fängt an für den Wohlklang des Sausens eines Sturmwindes empfänglich zu werden. Und so kann auch unser Auge, wenigstens in der Kleidung, nicht lange dieselbe Erscheinung sehen, ohne sich ermüdet zu fühlen und sich nach einer andern zu sehnen, und wenn sie auch an und für sich weit weniger ansprechend wäre. Sie stößt vielleicht sogar im Anfang ab; allmählich gewöhnt man sich an sie, das Abstoßende ist überwunden: die neue Mode ist das Natürliche geworden. Ganz allmählich wird sie aber langweilig, und da ist es Zeit, daß etwas Neues kommt. Und so ist der Ruf nach Neuem das recht eigentlich charakteristische Merkmal der Mode, und dieses Bestreben übertäubt jede bessere Stimme des haltrufenden Geschmackes. Denn da das Geschmackvolle nicht nur einfach, sondern auch nicht allzuhäufig ist, so macht das Streben nach Neuem die Geschmacklosigkeit geradezu notwendig. Ohne dieses allzeit bereite Hilfsmittel wäre es mit der Mode schlecht bestellt: wie arm wäre sie, wenn sie nur geschmackvoll sein dürfte! Ja, es scheint fast, daß die Mode kapriziös genug ist, selbst wenn sie in der Hauptsache geschmackvoll ist, doch an irgend einem Teile die Herrschaft der Geschmacklosigkeit aufrecht zu

erhalten, damit ja nicht ein reiner Eindruck gewonnen werde, der allerdings der Königin in der Mode, der Geschmacklosigkeit, allzu gefährlich würde. Ist jetzt z. B. das Frauengewand nach unten zu schmal geworden, so drängt sich die Uebertreibung alsbald in eine andere Gegend, deren besondere Prononcierung sehr wenig anzumuten vermag.

Dennoch tritt in dem ewigen Wechsel der Mode eine Gesetzmäßigkeit auf, die man mit der Regelmäßigkeit der Flut und der Ebbe vergleichen könnte. Es zeigt sich eine neue Strömung, etwa das Gewand weiter zu machen. Sie drängt mit Entschiedenheit vorwärts, und in jeder »Saison« kommt sie kräftiger zum Durchbruch: das Gewand wird weiter und immer weiter. Da kommt endlich die natürliche Grenze: es kann nicht weiter getragen werden; denn reichten auch die Körperkräfte dazu allenfalls noch aus, so wird die Unbequemlichkeit, der immer bedenklicher wachsende Widerspruch mit den sozialen Verhältnissen trotz allem Heldenmute der Trägerinnen doch nach und nach allzu lästig. Da tritt endlich eine Gegenströmung ein: nach der Flut kommt die Ebbe. Die Gewänder werden nun enger und enger: sie können so enge werden, daß man eben gerade noch gehen kann, aber mit Mühe und nicht mit allzugroßen Schritten, wie es zu Anfang unseres Jahrhunderts der Fall war, und nun ist wieder die äußerste Grenze erreicht. Da bleibt denn nichts anderes übrig als den alten Weg aufs neue zu beginnen. So sind bis in die letzten Jahre die engen Aermel Mode gewesen; da sie nicht enger werden können als die Arme sind, so müssen sie eben wieder weiter werden, welcher Prozess sich gerade jetzt allmählich vollzieht. Bei den Herrenröcken sind die früher übereinandergehenden Schöße allmählich mehr und mehr beschnitten worden, und unsre Elegants tragen Röcke, die fast dem Fracke gleichen. Da werden denn die Schöße allmählich wieder sich entgegenwachsen müssen.

Interessant ist es hierbei, wie die Moden der einzelnen Kostümstücke Einfluß aufeinander ausüben. Als seiner Zeit die Chignons aufkamen und das ganze Hinterhaupt in Beschlag nahmen, da rückte der Hut immer weiter nach vorne hin und

wurde gleichzeitig immer kleiner. Schließlich war der Kapothut kaum noch ein Band, und der runde Hut saß auf den Augen. Weiter nach vorne zu rücken, ging nicht gut, und so mußte denn eine Umkehr eintreten, und dieser Grund war für die Abschaffung der Chignons gewiß wesentlicher als die in der Mode stets vergeblichen Predigten über Gesundheitsrücksichten. Man fing wieder an, Locken oder ganz aufgelöstes Haar, oder, wie jetzt oft, herabhängende Zöpfe zu tragen. Nun konnte der Hut zurück; aber die Stelle, die bisher bedeckt war, durfte nicht frei bleiben. Da wurden die Haare tief in die Stirne hereingelegt. So kam allmählich wieder die vordere Seite zur Bedeutung, und dies ermöglichte die folgende Mode des Damenhutes, die nicht nur die Stirne, sondern das halbe Haar nach vorne offen läßt, zugleich ein Beweis, wie wenig Rücksicht die Mode auf die Gesundheit nimmt. Diese Freilassung des halben Kopfes bei dem »Rabagashut« war nämlich die Mode einer Wintersaison! So traten die Schuhe mit hohen Absätzen erst auf, als das Kleid etwas kürzer wurde und die Füße sehen ließ. Da war der Wunsch, einen möglichst kleinen Fuß zu haben, ein durchaus gerechtfertigter, und die Mode beeilte sich ihn zu erfüllen.

So ließen sich noch viele Einzelheiten aufführen, und ein aufmerksamer Blick auf die neuen Erscheinungen der Mode wird stets einen inneren Zusammenhang in den scheinbaren Willkürlichkeiten finden lassen. In dem ganzen reichen Wechsel der Mode aber wird immer und immer wieder die Geschmacklosigkeit auftreten, um der Empfindung für den reinen Geschmack den Weg zu bahnen. Immerhin aber ist der Geschmack durch die Eigentümlichkeit seines Wesens die Grundlage der in der Mode hervortretenden Gesetze. Die Mode selbst jedoch bleibt, auch in ihren thörichten Auswüchsen, ein Ausfluß jener immer neuen Schöpfungskraft im Menschen, welche sich auf dem Gebiete der Kleidung nur unwillig in die engen Fesseln einer symbolischen Tracht zwängen läßt, die vielmehr innerhalb weit gesteckter, die sogenannte Gesellschaft aller kultivierten Nationen umfassender Grenzen dennoch der individuellen Entwickelung einen freien Spielraum läßt. In

dieser kosmopolitischen Umfassung der Mode einerseits, in der ungehinderten Entfaltung der Individualität andrerseits liegt aber die kulturgeschichtliche Bedeutung der Mode im Gegensatz zu der Tracht.

Wenn wir nun auch vielleicht zugeben müssen, daß auf dem Gebiete der Mode es nicht uns vergönnt sein wird, den Ton anzugeben, wenn wir gerade hierin, wie in allem, was Ausfluß blos des Geschmackes ist, wie ja auch des ursprünglichen Geschmackes und daher in der Küche, den Franzosen vielleicht den Vorrang lassen müssen, so werden wir uns leicht durch die Wahrnehmung trösten, daß auf dem Gebiete der Kunst, in welchem der Geschmack einen nebengeordneten Rang einnimmt, in welchem vielmehr die Tiefe des Gemütes und nicht nur die Wohlgefälligkeit aus der Formgestaltung sprechen soll, Frankreich uns nimmer vorantreten wird. Wer hätte je von einem französischen Mozart oder Beethoven, einem französischen Dürer, Holbein oder Cornelius gehört? Und dieser Unterschied ist charakteristisch für die beiden Völker.

Wenn wir aber Stimmen hören, die, statt sich mit dem Streben nach einer deutschen Mode zu begnügen, gar nach einer deutschen Tracht verlangen, so, meine ich, ist die Antwort klar: Wir sind auf dem Wege völkerhemmende Fesseln abzuschütteln, nicht aber anzulegen, wir sind auf dem Wege vorwärts, und auf diesem wollen wir bleiben.



II. KUNST, SYMBOLIK UND ALLEGORIE.

Kunst, Symbolik und Allegorie sind vielgebrauchte, in ihrem Verhältnis zueinander aber keineswegs scharf begrenzte Begriffe. Daher sind auch die Urteile über die Berechtigung der durch sie bezeichneten Darstellungsarten weit auseinandergehende. Es soll nun hier versucht werden, sichere Grenzen für die einzelnen Gebiete zu gewinnen, so daß eine wissenschaftliche Verwendung der Begriffe möglich wird. Da nun Kunst, dem herkömmlichen Gebrauche entsprechend, die Gattung, Symbolik und Allegorie aber Unterarten bezeichnen, so muß von der Bestimmung des Gattungsbegriffes ausgegangen werden.

Kunst als Bezeichnung für ein Können ist ein subjektiver Begriff: von diesem soll hier nicht die Rede sein. Kunst im objektiven Sinne bezeichnet in seiner weitesten Ausdehnung die Gesamtheit des durch irgend ein Können Hervorgebrachten. Soweit dieses in seiner Gestaltung einzig und allein durch den mechanischen Gebrauch bestimmt wird, für welchen es hervorgebracht worden ist, gehört es dem Gebiete der Technik an. Erst wo das durch das Können Hervorgebrachte eine Bedeutung trägt, welche dem Stoffe, der als Mittel der Hervorbringung gedient hat, nicht zukommt, deren Anerkennung somit nicht durch das Vorhandensein des Stoffes notwendig gemacht wird, sondern von der Befähigung und dem guten Willen des

Beschauers abhängt, kann ihm im engeren Sinne die Bezeichnung Kunst zugestanden werden. Der Stein, welcher infolge einer Umgestaltung eine menschliche Form zeigt, wird von dem Vogel, der sich darauf setzt, nur als das angesehen, was er seinem Stoffe nach ist: die Bedeutung zu erkennen ist das Tier nicht fähig. Der Mensch aber, der diese Bedeutung erkennt und den in Menschengestalt gebrachten Stein als Baustein benutzt, will die Bedeutung nicht anerkennen. Das Vorhandensein einer solchen Bedeutung infolge der Umgestaltung eines Stoffes, welchem jene Bedeutung an und für sich nicht zukommt, nennen wir Bildlichkeit. Da nun die Kunst im engeren Sinne von dem Vorhandensein einer solchen Bedeutung abhängig ist, so ergiebt sich die Bildlichkeit als das wesentliche Merkmal jeder Kunstschöpfung. Nun tritt aber durch diese Bedeutung, welche, wenn sie unseren Sinnen bemerkbar werden soll, eine Umgestaltung des Stoffes zur Folge hat, zu diesem selbst ein Zweites hinzu: wir haben es ausser mit dem Stoffe noch mit der aus seiner Umgestaltung sich ergebenden Form zu thun, welche die Trägerin der dem Stoffe selbst fremden Bedeutung ist. Es entsteht somit ein Verhältnis zwischen der durch die Umgestaltung sich ergebenden Form und der durch diese Form angedeuteten Bedeutung. Eine kurze Betrachtung wird zeigen, daß dieses Verhältnis nicht immer dasselbe ist: in seiner Verschiedenartigkeit liegt der Schlüssel für die Lösung der aufgeworfenen Frage.

Nennen wir die durch Umgestaltung eines Stoffes hervorgebrachte, den Hinweis auf eine Bedeutung bezwekkende Form das Bild, den Gegenstand aber, auf welchen die Form als auf ihre Bedeutung hinweist, das Vorbild, so ist, wenn wir in dieser Untersuchung auf dem Gebiete des körperlichen, dem Auge sichtbaren Stoffes bleiben, das Bild dem Vorbild entweder körperlich ähnlich, oder es deutet eine körperliche Ähnlichkeit nur an, oder es verzichtet auf körperliche Ähnlichkeit. Im ersten Falle ist das Bild ein Ebenbild, im zweiten ein Nachbild, im dritten ein Neubild Im ersten Falle wird die sinnlich wahrnehmbare individuelle Existenz des Vorbildes vorausgesetzt; im zweiten Falle wird die Existenz des Vorbildes zwar auch vorausgesetzt,

ist aber entweder nicht sinnlich wahrnehmbar, so daß die angedeutete körperliche Ähnlichkeit nur auf der Voraussetzung einer gleichartigen Erscheinung und Existenzart beruht, oder sie ist sinnlich wahrnehmbar, entzieht sich aber durch ihre besondere Natur einer ebenbildlichen Wiedergabe; im dritten Falle bleibt es gleichgiltig, ob das Vorbild eine wirkliche oder eine nur gedachte Existenz hat, da von einer ebenbildlichen oder auch nur andeutenden körperlichen Wiedergabe überhaupt keine Rede ist, diese vielmehr in ihrer besondern Wahl auf Gründen beruht, welche einem anderen Gebiete als dem körperlichen entstammen. Das Bild einer weiblichen Gestalt, welches Eva bedeuten soll, setzt ein entsprechend körperliches Vorbild voraus, dessen Ebenbild zu sein es beansprucht; soll es Venus bedeuten, so setzt es die thatsächliche Existenz der Göttin in einer der menschlichen gleichartigen Gestalt voraus und benutzt daher eine solche, um die Göttin anzudeuten, beansprucht aber nicht ein Ebenbild zu sein; soll es aber eine Stadt oder die »Schönheit« bedeuten, so begnügt es sich, bei der Unmöglichkeit die wirkliche oder die gedachte Existenz in gleichartiger Weise körperlich auch nur anzudeuten, mit einem, in seiner Wahl durch andere als durch körperliche Übereinstimmung oder auch nur vorausgesetzte körperliche Ähnlichkeit begründeten, durch anderweitige Beziehungen veranlaßten, dem anzudeutenden Gegenstande vollständig fremden Bilde. Somit zeigt die erste Art der Darstellung die Wirklichkeit in körperlicher Übereinstimmung, die zweite in gleichartig-körperlicher Andeutung, die dritte in fremdkörperlicher Andeutung. Allen drei Darstellungsarten gemeinschaftlich aber ist das Merkmal der Bildlichkeit und somit die wesentliche Voraussetzung für das Vorhandensein von Kunst. Es sind somit, diesen drei Darstellungsarten entsprechend, drei Arten der Kunst zu unterscheiden: die erzählende, die andeutende und die umdeutende Kunst, oder, mit Benutzung der bestehenden technischen Bezeichnungen, die historische, die symbolische und die allegorische Kunst, wobei der Ausdruck historisch im weitesten Sinne als die Wirklichkeit getreu berichtend und wiedergebend gefaßt ist, und ebenso die Ausdrücke symbolisch und

allegorisch ihrer ursprünglichen Bedeutung gemäß gebraucht werden.

Soll im Bilde das Vorbild erkannt werden, so muß das Bild deutlich sein. Seine Deutlichkeit hängt aber von dem Verhältnis ab, in welchem seine Gestaltung zu der des Vorbildes steht. Während nun in der historischen Kunst die Möglichkeit gegeben ist, daß sich die Gestaltungen von Bild und Vorbild decken, so ist diese Möglichkeit in den beiden anderen Künsten von vorneherein ausgeschlossen, mit dem Unterschiede jedoch, daß die symbolische Kunst wenigstens eine Gleichartigkeit der Gestaltung voraussetzt, während bei der allegorischen Kunst die Fremdartigkeit der Gestaltung vollständig durchgeführt ist. Soll dennoch die Deutlichkeit erreicht werden, so müssen Hilfsmittel angewendet werden, deren Zweck sich in der Erreichung der Deutlichkeit erfüllt, die also nur zu diesem Zwecke vorhanden sind, im übrigen aber mit der Darstellung selbst nichts zu thun haben. Diese Hilfsmittel sind die Merkmale oder Attribute. Die Schlange am Baumstamm des Apollo vom Belvedere ist ein Attribut: sie deutet auf die Göttlichkeit der ihrer Erscheinung nach menschlichen Gestalt hin. Die Schlange zwischen Adam und Eva ist Gegenstand der Darstellung: sie ist ein wesentliches Glied der Erzählung. Der Apfel in der Hand der Eva, um diese Frau von anderen Frauen zu unterscheiden, in der Hand der Venus, um die Göttin als eben diese zum Unterschied von anderen Göttinnen zu bezeichnen, ist Attribut; der Apfel, welchen Eva dem Adam reicht, oder welchen sie sinnend, prüfend, zögernd betrachtet, welchen Venus von Paris erhält, ist kein Attribut, er gehört zur Handlung, ist Gegenstand der Darstellung. Die Geißel in der Hand Attilas, die ihn als Gottesgeißel kenntlich machen soll, ist Attribut; wenn Alberich sie gegen Siegfried schwingt, ist sie Gegenstand der Darstellung selbst.

Das Attribut kann durch einen Gegenstand gebildet werden, welcher dem Vorbilde thatsächlich zugehört hat, ihm eigentümlich gewesen, von ihm gebraucht worden ist: dann ist es ein historisches Attribut. Es kann aber auch an einen Gegenstand nur erinnern, ohne ihn ebenbildlich

wiederzugeben, oder es kann einer nicht sinnlich wahrnehmbaren Persönlichkeit nur zugeschrieben werden, weil es gleichartigen irdischen Persönlichkeiten in entsprechender Weise zukommt: in beiden Fällen deutet es nur an und ist somit symbolisch. Es kann schließlich ein durchaus willkürliches Zeichen sein, welches mit der wirklichen oder der nur gedachten Existenz des Vorbildes nichts zu thun hat: es ist allegorisch. Die Taube in der Hand Noahs, die Leier Davids, die Gesetzestafeln Mosis, das Messer Abrahams sind historische Attribute. Die Arche in der Hand Noahs, die Kirchenmodelle in den Händen der Kirchenstifter sind symbolische Attribute. Die dreifache Krone auf dem Haupte Gott Vaters bei Hubert van Eyck ist symbolisch: das Zeichen, welches der irdische Lenker der Kirche wirklich getragen hat, erhält hier die Aufgabe in gleichartiger Weise den Himmelsherrn und Weltlenker anzudeuten. Das Füllhorn zur Bezeichnung des Reichtums, die Palme in der Hand des Märtyrers sind allegorische Attribute: sie sollen an eine Bedeutung erinnern, mit welcher sie keinerlei körperliche Gleichartigkeit oder notwendige Analogie haben — es sind willkürliche Zeichen, welche mit dem Gegenstande der Darstellung keine körperliche Beziehung haben.

Da es nun dreierlei Darstellungsarten und dreierlei entsprechende Arten von Attributen giebt, so läge die Vermutung nahe, daß ein bestimmtes Attribut nur innerhalb der ihm entsprechenden Darstellungsart vorkommen könnte. Allein es wäre dies ein voreiliger Schluß. Es geht vielmehr in der Kunst wie im Leben, dem Vorbilde und, wo es dies nicht ist, der Fundgrube der Kunst für die ihr notwendigen Ausdrucksmittel. Das historische Attribut hat in der Wirklichkeit naturgemäß keinen Platz: es tritt ein, wo es die Wiedergabe eines bestimmten, individuell unterscheidbaren Vorbildes als eine eben dieses betreffende Nachbildung verständlich machen will — das Leben ist aber keine Wiedergabe eines Vorbildes, sondern die Sache selbst. Um so häufiger werden in ihm die symbolischen und die allegorischen Attribute verwendet. Der Hirtenstab in der Hand des Hirten ist sein wirkliches Werkzeug und selbst da kaum als Attribut zu fassen, wo er nicht unmittelbar zur Ver-

wendung kommt. Der Hirtenstab in der Hand des Priesters wird symbolisches Attribut: er deutet sein dem Hirtenamt entsprechendes Amt in gleichartiger Weise an. Die Krone ist ein allegorisches Attribut: sie ist ein willkürlich gewähltes Zeichen, welches ein Amt andeutet, mit welchem das Zeichen keinerlei körperliche Uebereinstimmung hat. Die Wirklichkeit verwendet also die verschiedenartigen Attribute nebeneinander, ohne einen Wesensunterschied zu machen, und folgt dabei der sich darbietenden Möglichkeit. Kann sie eine Bedeutung gleichartig andeuten, so thut sie es: kann sie es nicht, so begnügt sie sich mit dem minder deutlichen Mittel des willkürlichen Zeichens, ohne es deshalb zu verwerfen, weil es kein besseres Mittel giebt. Sie kann aber beiderlei Attribute ohne Wesensunterschied benutzen, weil in der That ein solcher nicht vorhanden ist: beide tragen gleichmäßig den Grundcharakter der Bildlichkeit, der dadurch keine Veränderung erleidet, daß das Verhältnis von Bild zu Vorbild jedesmal ein verschiedenes ist.

Ebenso ist es nun auch in der Kunst: auch hier werden die sich durch ihr Verhältnis von Bild zu Vorbild unterscheidenden Attribute dennoch ohne Unterschied je nach Bedarf verwendet und können es wegen des ihnen gemeinschaftlichen Charakters der Bildlichkeit. Durch Bewahrung dieses Charakters genügen sie vollständig dem Zwecke, zu dessen Erreichung sie als Mittel dienen: als dienendes Glied einer bildlichen Darstellung tragen sie, dem Grundcharakter der Bildlichkeit sich fügend, innerhalb der durch diese Vorbedingung gegebenen Möglichkeit dazu bei, daß das Ganze seinerseits seinen nächsten Zweck erreichen kann. Dieser ist die Deutlichkeit der Darstellung. Aber wenn nun die Darstellung wirklich deutlich ist, was will sie selbst? Weshalb wird sie überhaupt geschaffen? Was ist der Zweck der Kunstschöpfung und der Kunst überhaupt? Und welche der drei Darstellungsarten, die mit verschiedenen Mitteln dasselbe Ziel der Deutlichkeit erstreben, entspricht nun diesem Zwecke der Kunst? Oder entsprechen ihm alle drei und, wenn es der Fall ist, unter welchen Bedingungen? Erst durch Beantwortung dieser Fragen kann die Erkenntnis des Verhältnisses der drei Darstellungsarten zu einander

zur Beantwortung der zweiten Frage nach der Berechtigung der einzelnen Darstellungsarten verwertet werden.

Die Frage nach dem Zwecke der Kunst ist in dieser Fassung falsch. Sie beruht auf der stillen Voraussetzung, als ob der Zweck der Kunst ein einheitlicher und stets derselbe sei. Nun ist die Kunst in ihrer ganzen Entwickelung zwar eine Einheit inbezug auf ihr charakteristisches Merkmal, die Bildlichkeit; sie ist es aber nicht inbezug auf ihre Stellung zur Menschheit, und in dieser liegt ihr Zweck begründet.

Der in der Ästhetik durchweg herrschende Grundfehler in der Auffassung der Stellung der Kunst zur Menschheit liegt in der Voraussetzung, daß die Kunst stets und von allem Anfang an das Erzeugnis einer idealen Richtung des menschlichen Geistes gewesen sei. Nun liegt allerdings in der Thatsache der Bildlichkeit und in der Fähigkeit des Menschen, und zwar des Menschen allein, einen Gegenstand bildlich aufzufassen und ihn zur Anregung einer solchen bildlichen Auffassung äußerlich umzugestalten, die Möglichkeit der Verwendung dieser Thatsache und dieser Fähigkeit nach idealer Richtung hin als Keim vor. Aus dem Vorhandensein der Möglichkeit folgt aber noch nicht die Notwendigkeit ihrer Verwendung. Diese tritt vielmehr zuerst infolge eines Bedürfnisses ein, ist also die Folge einer Notlage, welcher durch die Verwendung jener Möglichkeit gesteuert werden soll: der Zweck, der durch diese infolge einer Notwendigkeit entstehende Verwendung einer vorhandenen Anlage im Menschen zu Kunstschöpfungen und damit der Kunst erreicht werden soll, ist somit ein praktischer. Festhaltung der Erinnerung, Verkörperung überirdischer, der irdischen in ihrer Erscheinungs- und Handlungsweise gleichartig vorausgesetzter Macht, Mitteilung dessen, was man will oder verlangt, das sind die Gebiete des praktischen Bedürfnisses, welches durch die ganze Geschichte der Menschheit hindurch zur Verwendung der Möglichkeit bildlicher Darstellung antreibt. Sollen die Heldenthaten eines Königs in der Erinnerung erhalten bleiben, soll der Anbetung und dem Opfer ein Objekt gegeben, soll eine Mitteilung gemacht werden, so greift der Mensch

zum Bilde, welches im ersten Falle die Wirklichkeit möglichst getreu nachbildet, im zweiten sie der sichtbaren Welt gleichartig verkörpert, und im dritten, so weit es möglich ist, eine körperliche Andeutung der Ähnlichkeit benutzt, wo diese aber nicht möglich ist, zu einem willkürlich gewählten Zeichen greift. So scheiden sich, der Eigentümlichkeit der jedesmaligen Aufgabe entsprechend, historische, symbolische und allegorische Kunst: bei der Art ihrer Gestaltung verfolgen sie ihren gemeinsamen Zweck, der gemeinsamen Aufgabe entsprechend, in der Deutlichkeit, ohne welche sie dem sie hervorrufenden praktischen Bedürfnisse nicht genügen können.

Die historische Kunst wird in erster Linie nach möglichst großer Porträttreue streben, wo das aber nicht möglich ist, oder der Erfolg hinter dem Wunsche zurückbleibt, zur symbolischen oder zur allegorischen Darstellung greifen. Der ägyptische Künstler erzählt die Großthaten seines Königs. Um aber dessen Gewalt, dessen Heldentum in das richtige Verhältnis zu dem der Feinde und der Freunde zu bringen, macht er ihn vielmal größer als beide: das Größenverhältnis ist hier symbolisch. Er läßt den riesenhaften König einen Haufen Feinde an den gemeinschaftlich erfaßten Schöpfen halten und ihnen mit einem Streiche die Häupter abschlagen: die Handlung ist symbolisch. Er stellt den König und den Gott in gleicher Größe einander gegenüber in gleicher Menschengestalt. Aber er giebt dem Menschen die rotbraune Farbe der Erde, dem Gotte die der lichten Bläue des Himmels: die Farbe ist symbolisch. Er zeigt am Menschen die Uräusschlange, die nur dem König zukommt, am Gotte den sogenannten Nilschlüssel, das Zeichen der Götter: es sind ursprünglich allegorische Attribute, welche, da sie der Wirklichkeit oder der vorausgesetzten Wirklichkeit thatsächlich eigneten, in der Kunst historische Attribute werden.

Die symbolische Kunst, welche nur andeuten kann, wird die Deutlichkeit durch Zuhilfenahme von Attributen erstreben. Der ägyptische Künstler giebt den Göttern oft an Stelle von menschlichen Köpfen die Köpfe der ihnen heiligen Tiere: hätte er beabsichtigt, die nach seinem Glauben

wirklich existierenden Götter durch diese Darstellung in ihrer Körperlichkeit möglichst annähernd wiederzugeben, so wäre es rein symbolische Kunst; wollte er aber nur die eine Gottheit deutlich von der anderen unterscheiden, war ihm also der Tierkopf auf der Menschengestalt ein willkürlich gewähltes Zeichen, weil er sich die Gottheit selbst nicht mit dem Tierkopfe vorstellte, so ist es eine allegorische Darstellung. Der griechische Künstler, welchem Zeus eine Wirklichkeit ist, sucht ihn andeutend durch eine seiner für wirklich gehaltenen Erscheinung möglichst gleichartige menschliche Gestalt anzudeuten. Um ihn jedoch von anderen, ähnlichen Gottheiten zu unterscheiden, giebt er ihm den Blitzstrahl in die Hand: dieser ist, wenn sich der Künstler den Gott wirklich mit einem solchen in der Hand dachte, ein historisches Attribut; wenn er nur ein willkürlich gewähltes Zeichen ist, ein allegorisches Attribut, wie sein Adler. Der Hammer in der Hand des Hephästos ist ein historisches Attribut: er, als wirklich gedacht, hat wirklich damit gearbeitet. Der Geldbeutel in der Hand des Hermes ist ein symbolisches Attribut: es bezeichnet ihn als Gott des Handels mit dem thatsächlichen Merkmale des wirklichen Handelsmanns. Sein Schlangenstab ist ein allegorisches Attribut: er ist ein willkürlich gewähltes Merkmal.

Die allegorische Kunst kann Deutlichkeit überhaupt nur durch Attribute erlangen, weil die körperliche Darstellung von vorneherein eine dem Vorbilde gegenüber fremdkörperliche ist, die Attribute selbst aber können nur symbolische oder allegorische, nicht aber im strengen Sinne historische sein, da das Vorbild in der körperlichen Auffassung des Bildes überhaupt gar nicht existiert. Die Mauerkrone auf dem Haupte einer weiblichen Gestalt, welche eine Stadt bedeuten soll, ist ein symbolisches Attribut: sie deutet die thatsächlich vorhandene Mauer gleichartig, aber nicht ebenbildlich an; die gesenkte Fackel in der Hand des Todesgenius oder die Sense in der Hand des Todes sind allegorische Attribute: sie sind willkürlich gewählte Attribute. Wenn Raffael die Stärke durch den Eichbaum, die Wahrheit durch den Spiegel, die Mäßigkeit durch den Zaum bezeichnet, so sind dies allegorische Attribute.

Wenn Dürer der Melancholie die Geräte des grübelnden Forschers giebt, deren sich dieser in der Wirklichkeit thatsächlich bediente, um die Geheimnisse der Natur, wenn auch erfolglos, zu ergründen, so sind das symbolische Attribute.

Allein die Kunst gewinnt allmählich eine andere Stellung zu der Menschheit und damit auch eine andere Aufgabe. Waren die Kunstschöpfungen ursprünglich nur Stellvertretungen der Wirklichkeit, welche dem Bedürfnis, diese ihrer Vergänglichkeit oder ihrer mit den Sinnen nicht zu erreichenden Unfaßbarkeit zu entreißen, genügen sollten, so fängt allmählich die Thatsache der Bildlichkeit an, schon für sich selbst eine Freude zu gewähren, welche der menschlichen Thätigkeit sowohl als auch der menschlichen Empfindung ein ganz neues Gebiet eröffnet. War es zuerst der Gegenstand der Darstellung, welcher die ganze Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nahm, so ist es jetzt die Darstellung als solche, welche sie erweckt, und zwar so, daß zuerst die Teilnahme für die Darstellung neben der noch vorherrschenden Teilnahme für den Gegenstand leise auftaucht, dann über diese das Uebergewicht erhält und sie schließlich ganz oder fast ganz zurückdrängt. Es ist dies aber nur dann möglich, wenn die Darstellung außer der Thatsache der Bildlichkeit durch die Art ihrer Gestaltung etwas bietet, was über das für den ersten Zweck der Kunst Notwendige hinausgeht. Dieses Neue liegt in der Art der Gestaltung selbst. Eine Kunstschöpfung nun, welche durch die Art der Gestaltung ihrer Darstellung eine Teilnahme erweckt, welche über die Teilnahme an dem Gegenstande der Darstellung hinausgeht, ist eine ästhetische. Eine möglichst treue bildnisartige Wiedergabe der Natur, wie wir sie in den ältesten, durch ihre Naturwahrheit uns so sehr überraschenden Porträtstatuen der Ägypter, in den neugefundenen Goldmasken aus Mykenä, in so vielen steinernen, hölzernen, gemalten Bildnissen durch die ganze Kunstentwickelung hindurch, in den Photographien, in den Abbildungen wissenschaftlicher Werke finden, erwecken nur oder doch in erster Linie ihrem Zwecke gemäß die Teilnahme für den Gegenstand der Darstellung.

Solche Schöpfungen sucht die ästhetische Kunst durch Erweckung der Teilnahme für die Art der Gestaltung über den praktischen Zweck zu erheben. Welches sind nun die Mittel, die Kunstschöpfung zu einer ästhetischen zu machen?

Das erste und zugleich wichtigste Mittel ist jenes, welches der ästhetischen Kunst zugleich ihre metaphysische Bedeutung verleiht und dadurch die tiefe Wirkung verständlich macht, welche Kunstschöpfungen dieser Art, von den schlichtesten und einfachsten bis zu den höchsten, von jeher auf die Menschheit, Offenbarungen gleich, gemacht haben. Der metaphysische Drang der Menschheit besteht in dem Bestreben, in der Vielheit der Erscheinungen die einheitliche Ursache und den Zusammenhang zu erkennen, welche aus dem Chaos einen Kosmos machen und zeigen, »was die Welt im Innersten zusammenhält«. Jeder dieser Versuche, von der Vernunft auf geistigem Gebiete unternommen, bleibt Stückwerk und gewährt nie die volle Erkenntnis eines Ganzen, geschweige des Ganzen. Auf dem Gebiete der Sinne kommt dagegen die Vernunft innerhalb der ihr durch die Wahl dieses Gebietes gesteckten notwendigen Grenzen weiter, ja sie kommt zu Resultaten, welche zwar keine absolute, wohl aber eine relative Giltigkeit haben. Sie gestaltet eine Reihe von Sinneseindrücken zu einem Ganzen und gewinnt für dieses in einer Kunstschöpfung den entsprechenden Ausdruck. Diese Kunstschöpfung repräsentiert nun ein in sich abgeschlossenes, in seinen Gründen erkennbares Ganzes, welches eben dadurch die Befriedigung der zu ihrem Ziele gelangenden, im Einzelnen das Ganze, in der Vielheit der Eindrücke den verständlichen Zusammenhang suchenden Vernunft hervorruft. Freilich ist dies Ganze nur ein Mikrokosmos: er gewährt aber innerhalb seiner Grenzen eine Genugthuung, welche der Makrokosmos nie zu bieten vermag. Er gewährt sie freilich nur auf dem Gebiete der Sinne: aber die Sinne sind vermöge der durch sie gewonnenen Eindrücke die Organe der Empfindungen, die auf unsere Psyche wirken und in ihr eben jene Befriedigung erzeugen, welche, gleichfalls von den Sinneseindrücken ausgehend, aber auf dem Gebiete des Geistes für die abstrakte Erkenntnis gesucht, die ewig ungestillte

Sehnsucht eben dieser Psyche bleibt. Eine ästhetische Kunstschöpfung ist somit eine auf dem Gebiete der Sinne erreichte relativ giltige Lösung des metaphysischen Rätsels inbetreff des Zusammenhanges der Dinge, und eben dieser Umstand erklärt jene wunderbare, uns in der geheimnisvollsten Tiefe unseres Empfindens erfassende Wirkung einer ästhetischen Kunstschöpfung, welche sie wie die Offenbarung einer höheren Welt erscheinen läßt: sie ist es auch thatsächlich, da sie uns einen Kosmos nicht nur erkennen, sondern sogar schauen oder hören läßt, wo wir sonst wegen der Vielheit und der Divergenz der Einzelerscheinungen einen Zusammenhang zwar voraussetzen dürfen, aber nicht erkennen können, so daß wir über das Chaos nicht hinauskommen, wie es mit Hilfe der ästhetischen Kunstschöpfung wenigstens für die durch sie gebotene Reihe der Erscheinungen der Fall ist. Daher entsteht jener Eindruck beseligender Ruhe, welche mit der Kraft einer Erlösung von der ästhetischen Kunstschöpfung in die Psyche übergeht.

Demgemäß ist das Bestreben, eine Reihe von einzelnen Eindrücken zu einem Ganzen zusammenzuschließen das, was zuerst und stets am deutlichsten bei einer ästhetischen Kunstschöpfung hervortritt. Es kann dies aber nur dadurch geschehen, daß in der Art der Gestaltung eine Gesetzmäßigkeit erkennbar wird, welche eben jenen Zusammenhang, jene Zusammengehörigkeit der Einzelheiten in unserer Empfindung zur Folge hat. Diese Gesetzmäßigkeit in der Art der Gestaltung macht sich zuerst durch die Einordnung der scheinbar willkürlichen Gestaltungen, wie die Natur sie bietet, in leicht erkennbare, also in die einfachsten Formverhältnisse fühlbar. Solche sind die Gradlinigkeit, die Kreis- und Bogenlinien, der Parallelismus, die Symmetrie, die einfachen Zahlenverhältnisse, die Proportionen von den einfacheren Verhältnissen bis zu dem goldnen Schnitt. Die sich überstürzende Welle wird zum gradlinigen Mäander, später zur rundbogigen, streng gleichförmigen Welle, gleiche Richtung verfolgende Linien werden parallel, die Körper gestalten sich streng symmetrisch in der horizontalen Entwickelung, während in der Höhenentwickelung neben den einfacheren Verhältnissen die Proportion des goldnen

Schnittes Verwendung findet. So fügt sich das Blatt, die Blume, das Tier, der Mensch in seiner Erscheinung geometrischen Gesetzen und giebt eben dadurch einen Anspruch auf Verständlichkeit, auf notwendige Zusammengehörigkeit seiner Teile, auf die Vollkommenheit eines in sich abgeschlossenen Ganzen zu erkennen. Ein derartiges Unterwerfen unter ein in der Form klar erkennbares Gesetz nennt man stilisieren, das Gesetz selbst den Stil, womit freilich die Bedeutung dieses Begriffes nur soweit festgestellt ist, als er die dem Objekte zukommende Eigenschaft bezeichnet. Das Bestreben der Kunst geht nun darauf aus, dieses zur Strenge in der Erscheinung, ja selbst zur Starrheit gewordene Gesetz mit der in der Natur vorhandenen Freiheit der Bewegung und der Entwickelung zu vereinigen: die Form wird sich demgemäß immer freier gestalten und die Einheit, statt in dem äußeren Formgesetz, mehr und mehr in dem die Formen beherrschenden seelischen und geistigen Elemente sich konzentrieren, so daß bei aller scheinbaren Freiheit der Gestaltung die Beherrschung aller Teile und ihre Zusammenschließung zu einem Ganzen durch die Kraft des zum Ausdruck gelangenden geistigen Lebens und Wollens unverkennbar ist. Erst wenn das Streben nach Natürlichkeit der Gestaltung so überwuchert, daß die Kunstschöpfung nur ein Spiegelbild des Zufälligen in der Wirklichkeit sein will, hört die ästhetische Kunstschöpfung ihrem eigensten Wesen nach auf, und die greisgewordene Kunst fällt in das Stammeln der Kindheit zurück, welches freilich durch das Raffinement der Technik um das gebracht ist, wodurch es unter Umständen reizend erscheinen kann: die Naivetät.

Die Kunst wirkt durch ihre sinnliche Erscheinung auf die Sinne, und erst durch diese weiter auf unsere seelische Empfindung. Wenn aber die Sinne nicht versagen sollen, so müssen sie in einer ihrer Natur entsprechenden und daher ihnen willkommenen, also angenehmen Weise angeregt werden. Nun sind aber die Sinne und die ihre Thätigkeit bestimmenden Nerven nicht zu allen Zeiten und auf allen Stufen der menschlichen Entwickelung von gleicher Leistungsfähigkeit: sie sind einer Ausbildung fähig und erfahren sie auch thatsächlich. Je geringer diese ist,

desto derber und kräftiger, desto weniger kompliziert müssen die Mittel sein, welche das Vorhandensein einer Gesetzmäßigkeit andeuten sollen. Je feiner die Ausbildung der Sinne und ihrer Nerven wird, desto feiner und komplizierter können diese Mittel werden, bis endlich infolge einer durch Überreizung hervorgebrachten Abstumpfung die Empfindung für die einfacheren und deshalb kräftiger wirkenden Mittel neu erwacht. So ist auf jeder Stufe der Sinnesreiz ein sehr wichtiges und legitimes Mittel für eine ästhetische Kunstschöpfung: er hört aber auf es zu sein, wenn er statt Mittel zu bleiben, Zweck wird, wenn folglich die Absicht der Kunstschöpfung auf den Sinnenreiz selbst ausgeht, statt ein über diesen und damit über den Gegenstand der Darstellung hinausgehendes Ziel im Auge zu behalten. Mit Verfolgung dieses sehr nahe bei dem Ziele liegenden Abweges tritt die Kunst in ein neues, drittes Verhältnis zur Menschheit, bei welchem die Wirkung auf die Sinne, der Sinnenreiz, das entscheidende Moment des Wohlgefallens wird.

Die Kunstschöpfung ist etwas Gemachtes. Sobald ihre Bildlichkeit, die als solche die Teilnahme erweckt, auch eine ästhetische Wirkung ausübt, was durch die besondere Art der Gestaltung geschieht, so wird die Aufmerksamkeit außer auf die Formen dieser Gestaltung auch auf die größere oder geringere Geschicklichkeit gelenkt, mit welcher dem Stoffe die ihm fremde Gestaltung beigebracht, die Kunstschöpfung gemacht worden ist. Diese Geschicklichkeit ist die Technik. Durch je einfachere Formen die Empfindung der Gesetzmäßigkeit erweckt wird, desto weniger ist die Technik eine individuell ausgeprägte, desto mehr ist sie Gemeingut: der Künstler als solcher verschwindet hinter dem Werke. Je komplizierter die Formen, je naturwahrer die Erscheinung wird, desto größer muß auch die Technik sein, zumal sie nun mehr und mehr die Fähigkeit gewinnt, die Gestaltung zum getreuen Ausdruck des seelischen und geistigen Lebens zu machen, welches immer mehr in den Mittelpunkt der Kunstschöpfung als ihre Hauptabsicht tritt. Da aber beides nicht immer Hand in Hand geht, so ergiebt sich das Verhältnis

zwischen Schöpferkraft und Technik als ein sehr wichtiges. Ist die eine der beiden Seiten mangelhaft, so gereicht es zu minderem Schaden, wenn es die der Technik ist (Cornelius). Überwiegt diese oder gestaltet sich gar zum Zwecke statt als Mittel zu dienen und wird zu einseitiger Virtuosität, so ist dies wegen der Verkennung der richtigen Stellung des Mittels ein Abweg, der wiederum sehr nahe an die höchsten Schöpfungen der Kunst angrenzen kann (Makart).

Wenn vorzugsweise in diesen Eigentümlichkeiten das Wesen der ästhetischen Kunstschöpfung begründet ist, für welche wir kurz den Ausdruck Kunstwerk gebrauchen können, so ergiebt sich nun die Frage, ob mit dem Wesen eines Kunstwerkes das früher erkannte Wesen der drei Darstellungsarten der Kunst im Einklang oder im Widerspruch steht. Hiernach wird die Beantwortung der Frage nach der Berechtigung dieser Darstellungsarten zu geben sein.

Wenn die erste und wichtigste Eigentümlichkeit des Kunstwerkes die ist, daß in der Art seiner Gestaltung eine Gesetzmäßigkeit hervortritt, welche das Einzelne dem Ganzen unterordnet und die Vielheit zu einer fühlbaren Einheit zusammenschließt, so muß diese Eigentümlichkeit da am leichtesten eintreten, wo nicht durch das Vorbild für die Art der Gestaltung eine hemmende Fessel gegeben ist. Dies ist aber in der historischen Kunst der Fall, so lange diese in erster Linie eine möglichst getreue Wiedergabe der Wirklichkeit erstrebt, wie sie der bestimmte einzelne Fall und der Augenblick veranlassen. Diese hemmende Fessel tritt aber da in verringertem Grade ein, wo das Vorbild nur durch andeutende, der Voraussetzung nach gleichartige körperliche Gestaltung wiedergegeben wird, wie es in der symbolischen Kunst der Fall ist; sie fehlt ganz, wo die körperliche Gestaltung des Bildes dem Gegenstande der Darstellung gegenüber eine durchaus frei gewählte ist. Das Bedürfnis aber, durch die Art der Gestaltung zu wirken, liegt zunächst nur bei der zweiten Darstellungsweise, der symbolischen Kunst, vor: die allegorische Darstellungsweise erfüllt ihren Zweck, wenn sie den Gegenstand der Darstellung hinreichend verständlich angedeutet hat, ebenso

wie die historische Kunst ihre Aufgabe erreicht hat, wenn sie die Wirklichkeit getreu festhält. Die symbolische Kunst aber, welche in erster Linie zur Anwendung kommt um die das menschliche Leben, seine Wohlfahrt und sein Unheil beherrschenden Kräfte sinnlich faßbar hinzustellen und die sich dazu, sobald man sich diese übermenschlichen Kräfte der menschlichen Erscheinung gleichartig verkörpert dachte, auch menschlicher Gestaltungen bediente, mußte bald das Bestreben haben die übermenschliche Natur statt bloß durch Attribute vielmehr durch die sinnliche Erscheinung zum Ausdruck zu bringen. Diese selbst soll die Empfindung erwecken, daß die menschenähnliche Gestaltung Übermenschliches vorstellt: es wird durch die Unterordnung der menschlichen Gestalt unter ein Formgesetz erstrebt, wie es in der Wirklichkeit der menschlichen Erscheinung zwar in seinen Ansätzen vorhanden ist, nie aber zu einer ausschließlichen Durchführung gelangt. In dem Kunstwerke dagegen wird die hieraus sich ergebende Abweichung von der menschlichen Erscheinung unter Beibehaltung gleichartiger Körperbildung mit voller Absicht erstrebt: dies geschieht mit um so größerer Folgerichtigkeit, je geringer die Fähigkeit ist, den Unterschied göttlicher und menschlicher Natur durch etwas anderes als durch Stilisierung der äußeren Gestaltung zu gewinnen. Je mehr aber in den der Beobachtung der Wirklichkeit entnommenen Formen die entsprechenden Ausdrucksmittel für Empfindungen entdeckt werden, umsomehr kann der Schwerpunkt der Stilisierung in den Charakter, in die Empfindungsart der besonderen Gottheit verlegt werden: dieser Charakter wird für die besondere Gestaltung bestimmend und findet in ihr das Ausdrucksmittel, welches um so mehr Verständlichkeit gewinnt, je deutlicher es die aus der Erfahrung des Lebens gewonnenen Ausdrucksmittel für bestimmte Empfindungsarten wiedergiebt. Die Gestaltungsart wird daher allmählich naturwahrer, die starre äußere Stilisierung tritt zurück, bis sie durch das Vorbild der Natur ganz verdrängt ist. Diese Freude an der Naturwahrheit führt freilich im weiteren Verfolge dazu, daß die Fähigkeit in menschlicher Gestalt göttliche Art auszudrücken, endlich ganz verloren geht, uud die Gestalten

göttlicher Bedeutung in ihrer Erscheinung einfache Menschen werden. Die Entwickelung der griechischen Göttertypen von der Art, wie sie die als Apollo von Tenea bezeichnete Statue aufweist, bis zu der, wie sie in der medizeischen Venus vor uns steht, giebt die deutlichsten Beispiele. Eine ähnliche Entwickelung wiederholt sich nicht minder deutlich in der Gestaltung des Christus-Ideals von den ältesten Mosaiken an bis zu unserer ihn in die Erscheinungsform banalster Alltäglichkeit herabziehenden Gegenwart.

Ergiebt es sich hiernach, daß die ästhetische Gestaltung des Kunstwerkes dem Wesen der symbolischen Kunst so sehr entspricht, daß diese als die Quelle der ästhetischen Kunst aufgefaßt werden darf, so fragt es sich nun, ob diese neue Bewegung nicht weiter wirkte und wie sich, wenn es geschah, die anderen Darstellungsweisen zu diesem sie ergreifenden Einflusse stellten.

Es ist klar, daß die ästhetische Kunst gerade durch die ihr eigentümliche Gesetzmäßigkeit für die menschliche Empfindung mehr zu bieten hatte, als es die der zufälligen Wirklichkeit der augenblicklichen Erscheinung nachstrebende historische Kunst vermochte; dies Mehr lag eben in dieser Gesetzmäßigkeit, welche die Einzelerscheinung über das Zufällige hinaushob und ihr eine allgemeingiltige Bedeutung verlieh: diese konnte auch dann noch Teilnahme erwecken, wenn das Interesse an dem Gegenstande selbst längst verschwunden war, da die Möglichkeit die treue Wiedergabe der Wirklichkeit zu erkennen und beifällig zu beurteilen, naturgemäß sich auf einen kleinen Kreis, auf engen Raum und kurze Zeit beschränkte. Die durch die Gesetzmäßigkeit gewonnene Allgemeingiltigkeit befreite somit von der Zufälligkeit der zeitlichen und der räumlichen Erscheinung und Wirkung und ermöglichte für die Kunstschöpfung eine Erweiterung der Teilnahme, wie sie von der einfach getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit nicht zu erwarten war. Es galt nur den Kompromiß zu finden zwischen der Bewahrung der der historischen Kunst eigentümlichen Individualität und der der ästhetischen Kunst eigentümlichen Allgemeingiltigkeit. Der Weg hierzu war bei der Einzelgestalt das Aufsuchen gleichartiger Erscheinungen: das Auffinden des für

diese Allgemeingiltigen gab die Möglichkeit, das Zufällige von dem Individuellen zu sondern und so dieses selbst zu einer allgemeingiltigen, gleichsam vorbildlichen Bedeutung zu erheben. Dieses im Individuellen der Erscheinung, nach Abstreifung des dem Einzelnen bloß zufällig und nicht wesentlich Eigentümlichen, hervortretende Allgemeingiltige ergiebt das Typische. In ihm kommt das Bleibende und Wertvolle, das die Gesamtheit Charakterisierende, ihr Bekannte und sie vertraut Berührende zum Ausdruck: in ihm liegt daher auch das allgemein Verständliche, das, was die menschliche Teilnahme überhaupt, nicht bloß die Teilnahme des engen Kreises der mit dem individuellen Vorbilde Bekannten erweckt. Das Typische, welches das Individuelle somit keineswegs ausschließt, wohl aber es auf die höhere Stufe allgemeinerer Bedeutung erhebt, ist es also, was die historische Kunst bereits bei der Einzelgestalt zu ästhetischer Kunst macht. Dieselbe Entwickelung, welche wir bei der Einzelgestalt verfolgen können, zeigt sich auch in der Art des Zusammentretens von Einzelgestalten innerhalb einer Kunstschöpfung. Fügen sich mehrere selbständige Teile zu einem Ganzen zusammen, so ermöglicht die Art des Zusammentretens, die Gruppierung, ein besonders deutliches Hervorheben der den einzelnen Fall unter ein allgemeines Gesetz der Erscheinung beugenden Kraft. Diese geht, wiederum der allmählich erwachsenden Feinfühligkeit der Sinne entsprechend, von kräftigen, stark in die Augen fallenden Mitteln allmählich zu immer feineren über, so daß bei vollständigem Vorhandensein des Stilgesetzes dennoch der Schein der Naturwahrheit erstrebt wird. Schließlich wird dies Bestreben das vorherrschende, und durch die Nachbildung der zufälligen Wirklichkeit geht der Stil der Gruppierung verloren.

Die allegorische Kunst erstrebt gerade bei dem ihr eigentümlichen, dem Gegenstande der Darstellung gegenüber stets fremdkörperlichen Mittel in erster Linie die Deutlichkeit. Da nun aber das Darstellungsmittel an und für sich schon ein fremdkörperliches ist, so ergiebt sich, daß, bei häufiger Anwendung desselben Mittels für denselben Zweck, die erstrebte Deutlichkeit auch schon durch

eine Abkürzung erreicht wird, ohne daß die ausführliche Darstellung des Mittels notwendig wäre. In demselben Maße, in welchem sich die Abkürzung von der ursprünglichen bildlichen Darstellung entfernt, geht ihr der Grundcharakter der Kunst überhaupt, die Bildlichkeit, verloren: aus der zunächst noch erkenntlich bleibenden Abkürzung wird endlich ein Zeichen, welches so sehr den Charakter der Willkür in der Wahl der Gestaltung trägt, daß von Bildlichkeit keine Rede mehr sein kann. Das ursprüngliche Bild der Welle zur Andeutung des Begriffes »Wasser« dient allmählich nur noch zur Andeutung des Lautes, mit welchem das ägyptische Wort für Wasser, *mou*, anfängt; es war somit kein Grund mehr da, die Erinnerung an die Vorstellung Wasser festzuhalten: aus dem Bilde konnte ein Zeichen werden, welches für den die Entstehung Kennenden immer noch die Andeutung des ursprünglichen Bildes festhält, sonst aber durchaus den Charakter eines auch in seiner Form willkürlich gewählten Zeichens trägt — es ist das noch jetzt übliche Zeichen für den Laut *m*. Die allegorische Darstellung, welche diesen Weg geht, wird zur Schrift: unsere Schriftzeichen sind bildliche Darstellungen wirklicher Gegenstände, welche in ihrer Bildlichkeit nicht mehr deutlich hervortreten, sondern zu allegorischen Darstellungen verwendet und schließlich zu scheinbar willkürlichen Zeichen verflüchtigt worden sind.

Allein dieser Weg ist nicht unbedingt notwendig. Die bildliche Darstellung kann auch klar erkennbar erhalten bleiben, und unterliegt nun derselben Entwickelung, wie die Darstellungen der symbolischen Kunst. Noch leichter als bei dieser kann bei der allegorischen Kunst die Stilisierung eintreten, da bei ihr der Gegenstand der Darstellung, welcher kein auch nur annähernd zu erreichendes Vorbild zu geben vermag, keinerlei Hemmnis in den Weg legt. Andrerseits ist aber auch nicht der zwingende Grund zur Stilisierung, wie bei der symbolischen Kunst, vorhanden, da die Andeutung durch die in der Gestaltung hervortretende Gesetzmäßigkeit keinerlei erhöhende Kraft zu gewinnen hat: ihre Möglichkeit ist durch den der allegorischen Kunst zu-

kommenden Charakter der Fremdkörperlichkeit des gewählten Bildes von vorneherein vielmehr ausgeschlossen. Wohl aber ist die Stilisierung ein Mittel zur Deutlichkeit, namentlich, wo die Darstellung sich oft und gleichartig wiederholen muß, wie bei den Wappen von Personen, Städten und Ländern. Wo dies nicht der Fall ist, wo die bildliche Darstellung eine individuelle Aufgabe hat, wird sie auch das Bestreben haben individuelle Bedeutung zu gewinnen. Da sie aber nicht, wie die historische Kunst, den Schein individueller Nachbildung erwecken darf, sondern an ihre Aufgabe, nur fremdkörperlicher Vertreter eines ihr körperlich nicht entsprechenden Gegenstandes zu sein, erinnern muß, so wird sie um so entschiedener den Charakter der Allgemeingiltigkeit der Einzelerscheinung betonen müssen. Während nun die historische Kunst der Gefahr ausgesetzt ist, das Individuelle dem Generellen gegenüber zu stark zu betonen, also das Typische zu leicht beiseite zu setzen, so ist die allegorische Kunst in Gefahr, um ihrer Aufgabe willen das Allgemeine stärker zu betonen, als es dem seine eigentlichste Lebenskraft aus dem individuellen Elemente ziehenden Charakter der Kunst entspricht. Während also die Darstellungen der historischen und, im Verlaufe der Entwickelung, auch die der symbolischen Kunst leicht allzusehr nach der Naturwirklichkeit hin sich gestalten und über dem Haschen nach der Wahrheit des Zufälligen die Wahrheit der Allgemeingiltigkeit, des Typischen, sich entschlüpfen lassen, verfallen die der allegorischen Kunst allzuleicht in das Leere und Nichtssagende: alsdann vermag die fremdkörperliche Darstellung eines Gegenstandes nur Teilnahme für die dem Verstande vermittelte Bedeutung der bildlichen Darstellung, nicht aber Teilnahme für die Art der Darstellung selbst zu erwecken. Die ästhetische Kunst beginnt aber erst da, wo die Teilnahme für die Art der Gestaltung erwacht. Die allegorische Kunst wird daher erst da zur ästhetischen werden, wo sie durch individuelle Auffassung der bildlichen Darstellung neben Bewahrung der typischen Allgemeingiltigkeit eine Teilnahme für die Besonderheit der Auffassung und die Art der Gestaltung der Kunstschöpfung zu erwecken weiß. Während also bei der historischen wie bei der

symbolischen Kunst die Kraft des durch den Künstler geschaffenen Typus seiner Schöpfung die Weihe der ästhetischen Kunst verleiht, ist es hier vielmehr der Reiz der Individualität, welcher die allegorische Darstellung aus der rebusartigen Allgemeingiltigkeit der Gestaltung zur ästhetischen Kunst mit ihrer Teilnahme für die Einzelerscheinung erhebt. Dadurch wird ihr ein Element zugeführt, welches ihr ursprünglich gänzlich fehlt: ihre Darstellung ist, dem anzudeutenden Gegenstande gegenüber eine fremdkörperliche und muss also von vorneherein das, was diesem etwa an individueller Gestaltung und Eigentümlichkeit zukommt, aufgeben um es auf dem Gebiete einer ganz neuen körperlichen Gestaltung zurückzuerobern. Um so größer muß die künstlerische Schöpfungskraft des Bildners sein, um so seltener aber wird auch diese notwendige Vorbedingung erfüllt werden. Es wird daher vielmal mehr gute Werke der historischen und der symbolischen Kunst geben als solche der allegorischen: bei ihr werden zwar die Versuche sich häufen, das Gelingen bleibt aber nur dem größten Meister vorbehalten.

Es ist keine Frage, daß aus dieser Thatsache der Mißbrauch der allegorischen Kunst entstanden ist. Bleibt die Forderung individueller Wahrheit und Kraft unbeachtet, so bietet die allegorische Kunst gerade dem Künstler, dessen Schöpfungskraft jener Forderung gegenüber versagt, ein unbegrenztes Gebiet neuer Erfindung. So unendlich das Reich der Gedanken ist, so unendlich erscheint das Reich der künstlerischen Schöpfung. Die Willkür in der Wahl der körperlichen Darstellung ist durch die Natur der allegorischen Kunst gegeben, die Fessel der individuellen Nachahmung ist mit dem Aufhören des gleichkörperlichen Vorbildes gefallen — da werden die mark- und charakterlose Schemen die gefügigen Werkzeuge von Schöpfungen, welche durch die Gedankendichtung statt durch die Gestaltungskraft wirken wollen. In Zeiten, in welchen die sie bewegenden Empfindungen bereits ihren giltigen Ausdruck gefunden haben, in welchen neue Ausdrucksmittel, die wenigstens der Technik einen besonderen Reiz zu verleihen vermöchten, nicht mehr aufzufinden sind, in welchen aber die Kraft einer neuen und eigentümlichen



Sonnenaufgang. Bild von einer griechischen Vase im Nationalmuseum zu Neapel. (Vgl. Seite 51.)



Aurora, von Guido Reni. Deckengemälde im Casino des Palazzo Rospigliosi in Rom. (Vgl. Seite 51.)

Empfindungs- und Anschauungsweise nicht vorhanden ist, wird gerade diese Gedankendichtung ohne parallel laufende Gestaltungskraft ein willkommener Tummelplatz der altersschwachen Schöpferkraft eines nachgeborenen Geschlechtes. Da kann es sogar geschehen, daß das schlechte Auskunftsmittel geradezu als eine neue und höhere Stufe der Kunstschöpfung, ja als die höchste gepriesen wird, und zwar selbst von einem so feinsinnigen Manne, wie Winckelmann es war, der mit seinem ahnungsvollen Blicke in die Herrlichkeit der alten Kunst die verzweifelnde Überzeugung von der Unmöglichkeit einer selbständigen Erneuerung der Kunst auf dem Gebiete der Formenschönheit verband, so daß er, um der zeitgenössischen Kunst ein neues Gebiet zu eröffnen, gerade auf dieses Gebiet der Gedankendichtung, den fruchtbaren Boden der Allegorie hinwies. Können aber solche Übertreibungen und Verzerrungen des wahren Sachverhalts zu einer einfachen Verwerfung der Allegorie überhaupt berechtigen? Eine ruhige, sachliche Überlegung wird anders urteilen.

Die Frage wird vielmehr nun so lauten müssen: Widerspricht die allegorische Kunst dem Wesen der Kunst überhaupt? Die Antwort kann nur sein: So lange sie den Charakter der Bildlichkeit bewahrt und nicht zur Schrift sich verflüchtigt, widerspricht sie dem Wesen der Kunst nicht. Ferner: Liegt es in ihrem Wesen begründet, daß sie nicht ästhetische Kunst werden kann, sondern den rebusartigen Charakter behalten muß, bei welchem sich die Teilnahme auf den Gegenstand beschränkt und für die Art der Gestaltung nicht erweckt wird? Die Antwort kann nur sein: In dem Wesen der allegorischen Darstellung liegt dies nicht; es hängt vielmehr von der künstlerischen Begabung des Darstellers ab, also von derselben Bedingung, von welcher es abhängt, ob die historische und die symbolische Kunst zur ästhetischen werden: erst wo die Art der Gestaltung Teilnahme erweckt, ist ästhetische Kunst da; die Art der Gestaltung hängt aber von der Auffassungsfähigkeit und der Gestaltungskraft des Darstellers ab. Hier liegt daher der entscheidende Punkt. Nicht die allgemeine Berechtigung der allegorischen Kunst, an welcher ein

besonnenes Urteil nicht zweifeln kann, kommt in Frage, sondern die Einzelleistung. Für diese aber gilt der allgemeine Satz: dem Künstler ist erlaubt, was er kann. Traut er sich mehr zu, so ist nicht das von ihm gerade gewählte Gebiet der Kunst, sondern sein Mangel an Können schuld.

Auch eine andere Frage findet hierdurch ihre Erledigung. Müssen die drei Darstellungsarten der Kunst bei deren Schöpfungen getrennt auseinandergehalten werden, oder dürfen sie innerhalb einer und derselben Schöpfung sich verbinden? Wäre ein Wesensunterschied der drei Darstellungsarten vorhanden, so wäre kein Zweifel, daß sie getrennt bleiben müßten. Nun besteht aber ihr Unterschied einzig und allein in dem Verhältnis des Bildes zu dem Gegenstande der Darstellung: in dem Grundcharakter der Kunst, der Bildlichkeit überhaupt, stimmen sie durchaus überein. Da nun jene Verschiedenartigkeit des Verhältnisses von Bild zu Gegenstand der Darstellung keinen Wesensunterschied zur Folge hat, so ist auch kein Grund vorhanden, weshalb eine Verbindung der Darstellungsarten ausgeschlossen sein sollte. Es wird sich vielmehr im einzelnen Falle fragen, ob und wie weit es dem Künstler gelungen ist, eine ästhetische Wirkung zu erzielen. Ist diese vorhanden, so tritt die Frage nach der Berechtigung überhaupt nicht hervor: sie macht sich nur dem Unvermögen gegenüber geltend, welches sich eine Aufgabe zugetraut hat, die zu lösen die Kraft nicht zureichte. Oder werden wir dem Dürerschen »Ritter, Tod und Teufel« gegenüber in erster Linie getrieben, über die Vermischung der Darstellungsarten zu grübeln? Es ist wahr: der Ritter gehört der zu typischer Bedeutung erhobenen historischen Darstellung an, der Teufel, an dessen leibhaftige Existenz der Künstler mit seiner Zeit doch wohl geglaubt hat, ist symbolische Darstellung, da der Meister sich sicherlich wohl bewußt war, daß er kein Konterfei, sondern nur eine andeutende Darstellung gebe; der Tod gehört der allegorischen Kunst an, ebenso wie die Gesamtdarstellung eine allegorische ist: das alles aber wirkt mit solch urwüchsiger Kraft, einer Naturgewalt gleich, daß niemand sich des Gefühles erwehren kann, es müsse so sein, daß niemand an der Selbstver-

ständlichkeit der Einzelerscheinungen und ihres Zusammentretens Anstoß nimmt. Nicht minder ist dies bei dem Holbeinschen Todentanze der Fall. Wenn der Tod den Mönch, dessen Bettelsack glücklich gefüllt ist, höhnisch grinsend an der Kapuze faßt oder das schreiende Kind von dem Breie wegreißt, so ist die unmittelbare Wirkung, die Wahrheit der Erscheinung eine so mächtige, daß man hier ohne Anstoß typisch gewordene historische Kunst mit allegorischer vermischt sieht. Und wenn Rethel den Todentanz auf seine Zeit anwendet und schildert wie der grausige Verführer die Verblendeten höhnisch auf die Barrikade und ins Verderben führt, oder wenn er den Tod als Tröster zu dem alten Glöckner treten und ihn die Totenglocke läuten läßt, wer möchte solchen Schöpfungen um reiner Arten willen die Berechtigung des Daseins bestreiten?

Diese Vermischung ist auch dem Altertume nicht fremd. Wenn auf einer Vase in Neapel (vgl. Abb.) der Sonnenaufgang so dargestellt wird, daß die reitende Selene hinter einem Berge verschwindet, der Jäger Kephalos vor der ihn verfolgenden Eos flieht und hinter dieser aus dem Meere der strahlenbekrönte Helios auf seinem von vier Pferden gezogenen Wagen aufsteigt, während die Sterne, als Männer dargestellt, sich in die Fluten stürzen, so enthält dies Bild für den Standpunkt des Griechen sehr verschiedene Darstellungsweisen. Helios, Selene und Eos sind symbolische Gestalten. Die Liebe der Eos zu Kephalos galt dem Mythusgläubigen als Thatsache, das Bild geht also mit der Darstellung der Flucht des Kephalos vor Eos in die erzählende Kunst über, während die Sterne als menschlische Gestalten, die beim Erscheinen des Helios sich ins Wasser stürzen, auch für den gläubigen Griechen kaum etwas anderes gewesen sein können, als Allegorien, wenn auch bei ihm der Übergang der Allegorie zur Symbolik, wegen der vorherrschenden Auffassung der Naturdinge als belebter Wesen, denen der Glaube gerne reale Existenz zuerkannte, ein sehr leichter ist. Wenn aber Guido Reni in Palazzo Rospigliosi den Sonnenaufgang darstellt (vgl. Abb.) und dazu die Gestalten der Eos, des Helios und der Horen benutzt, so sind das für ihn Allegorien ebenso wie für uns, da wir nicht mehr an die

Realität von Gottheiten glauben, welche in irgend einer Weise den hier dargestellten Vorgang herbeiführten. Wenn wir aber die letztere Darstellung künstlerisch höher stellen, so geschieht es nicht, weil hier keine Vermischung der Darstellungsweisen vorliegt, wie dort, sondern weil die Art der Darstellung eine weit vollendetere ist. Ebenso geben auf den sogenannten Unterweltsvasen Orpheus und Herakles in der Unterwelt für den mythusgläubigen Griechen einen historischen Vorgang wieder. Sie selbst, sowie die anderen dem irdischen Leben ursprünglich angehörigen Persönlichkeiten in der Unterwelt: Sisyphus, Tantalus, die Danaïden, die Unterweltsrichter, gehören der erzählenden Kunst an. Die göttlichen Figuren, die Furien, sind symbolisch: ihre Existenz steht dem gläubigen Griechen nicht in Frage; der Künstler weiß aber, daß er sie bloß andeuten, nicht abbildlich wiedergeben kann. (Vgl. V. Valentin: Orpheus uud Herakles in der Unterwelt. Ein antikes Bild nach drei Vasengemälden beurteilt und Versuch einer Würdigung seines künstlerischen Gehaltes. Mit Abbildungen der drei Vasengemälde. Berlin, G. Reimer 1865). Für uns freilich hat der ganze Vorgang nur allegorische Bedeutung, und ebenso auch für Cornelius, der gleichfalls den Orpheus in die Unterwelt zu deren Herrscherpaar hinabsteigen läßt und jene Gestalten uns vorführt — es sei denn, daß der moderne Meister in Dante'scher Weise den antiken Göttern eine relative Realität zuerkannt hätte: dann tritt ein als historisch aufzufassender Vorgang mit symbolischen Gestalten in Verbindung, während der Gesamtsinn allegorisch bleibt. Aber nicht nur daß überhaupt zu allen Zeiten solche Vermischungen vorkommen, zeigt die Kunstgeschichte: sie lehrt noch viel mehr. Sie weist nach, daß eine Reihe der großartigsten und herrlichsten Meisterwerke, deren ungeschmälerter Ruhm durch die Jahrhunderte geht, nicht nur diese Vermischung zeigt, sondern daß ihre bedeutende Wirkung gerade auf der durch diese Vermischung erst ermöglichten Vertiefung unserer Empfindungs- und Anschauungsweise beruht. Wenn in der historischen Darstellung der Kämpfer in den Äginetengruppen die der symbolischen Kunst angehörende Göttin Pallas Athene fehlte, so wäre damit gerade der tiefere Gehalt der Schöpf-

ung verloren, welcher aus dem Bewußtsein der Unterordnung des irdischen Geschickes unter die Göttermacht und aus dem Ausdrucke kindlichen Vertrauens zur Hilfe der günstigen Gottheit entspringt. So erhält der Festzug auf dem Parthenonfriese seine volle Bedeutung erst dadurch, daß die Götter ihm zuschauen und die in ihm liegende Huldigung mit wohlwollender Gnade in Empfang nehmen. Die Münchener Gruppe von Mutter und Kind wird immer eine reizvolle bleiben und warme Lebenswahrheit nachfühlen lassen, selbst wenn wir jetzt wissen, daß sie Eirene und Plutos darstellt, also reine Allegorie des den Reichtum schaffenden Friedens sein soll: warum jetzt bei dem Anblick der Gruppe ein Frösteln empfunden werden sollte, von dem niemand etwas geahnt hat, so lange die Mutter für Ino-Leukothea, das Kind für Melikertes angesehen wurde, ist unerfindlich. Es scheint vielmehr, daß der Künstler jetzt eine um so höhere Bewunderung verdient, da wir sehen, wie er einer abstrakten Vorstellung einen so lebenswahren Ausdruck verliehen hat, daß, so lange das jetzt fehlende einzige Merkmal, welches die Allegorie andeutete, das vom Kinde gehaltene Füllhorn, nicht erkannt war, niemand eine Allegorie vermutete: es ist also dem Künstler gelungen, das Allgemeine der Abstraktion mit der vollen Kraft des Reizes der Individualität zu erfüllen, so daß die Teilnahme gerade der Art der Darstellung gilt, die Kunstschöpfung also eine ästhetische geworden ist. Aber auch die christliche Kunst ist mit solchen Vermischungen und allegorischen Schöpfungen von ihrem ersten Stammeln an bis zu ihrer höchsten Blüte hin angefüllt. Wie naiv tritt im Baptisterium der Arianer zu Ravenna neben die Taufe Christi der Flußgott Jordan, der hier, wie mehrfach in entsprechenden Darstellungen, natürlich zur Allegorie geworden ist, aber in ganz antiker Weise die Lokalität andeutet und so zur Klarheit des Ganzen beiträgt. Mit nicht minderer Naivität wird bei Verwendung historischer Personen der historische Thatbestand aufgelöst, so daß mit Beiseitesetzung der wirklichen Zeit- und Ortsverhältnisse die ursprünglich historischen Gestalten symbolische Bedeutung gewinnen. So tritt vielfach der ganz erwachsen dargestellte

Täufer Johannes neben den als Kind von seiner Mutter gehaltenen kleinen Christus. Es entstehen jene *Sante conversazioni*, welche die Heiligen aller Zeiten und Gegenden in idealen Zusammenhang mit dem Erlöser bringen, ja sogar dann, wenn dieser in einem historischen Augenblick, wie es der der Kreuzigung mitten zwischen den beiden Schächern ist, aufgefaßt wird: so hat es Fiesole in dem berühmten Freskobilde des Kapitelsaales von S. Marco gethan, indem er zu den Angehörigen Christi die Heiligen Cosmas, Damianus, Laurentius, Markus, Johannes den Täufer, Dominikus, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus, Franziskus, Benediktus, Bernhard, Bernardino von Siena, Romuald, Petrus Martyr und Thomas von Aquino fügte. »Es ist eine schmerzliche Klage der ganzen Kirche, welche hier in ihren großen Lehrern und Ordensstiftern am Fuße des Kreuzes versammelt ist« (Burckhardt, Cicerone II, 2, S. 567.): die historischen Personen haben symbolische Bedeutung gewonnen, ohne die individuelle Kraft oder die Fähigkeit durch die Art der Darstellung als ästhetisches Ganzes zu wirken einzubüßen: »So lange es eine Malerei giebt, wird man diese Gestalten wegen der unerreichten Intensivität des Ausdruckes bewundern; Kontraste der Hingebung, des Schmerzes der Verzückung und des ruhigen innerlichen Erwägens (im h. Benedikt, der die Schaar der übrigen Ordensstifter wie ein Vater überschaut) werden wohl nirgends wie hier als ein Ganzes zusammenwirken« (eben da). Und dabei ist der Künstler keineswegs bloß auf das ruhige Nebeneinanderreihen von Einzelfiguren angewiesen, wie es freilich meist der Fall ist. Es bedarf nur eines Raffael, um die Szene mit dramatischer Kraft zu erfüllen, wie er es in der Madonna von Madrid mit dem Tobias gethan hat. Und wenn dies Bild in der That nicht bloß ein Votivbild für Errettung von Augenkrankheit wäre, sondern das Bestreben darstellen sollte, dem Buche Tobias Aufnahme in den von Hieronymus gehüteten Kanon zu verschaffen, so wäre es die vollendetste Allegorie, die sich denken läßt, und verlöre dadurch nicht nur nichts an künstlerischem Werte, sondern gewänne noch ein neues Interesse. Was aber that-

sächlich ein hochbegabter Künstler mit der allegorischen Darstellung erreichen kann, zeigt der Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa mit seiner die Vernichtung bringenden *Morte,* einer Gestalt von einer Großartigkeit, die ihresgleichen sucht. Hier war aber auch dem Künstler innerhalb eines bestimmten Gedankenkreises freier Spielraum gelassen. Wo das nicht der Fall ist, wo dem Künstler die allegorische Fassung bereits fertig gegeben wurde und ihm statt eigener Erfindung und Dichtung nur die technische Ausführung außer der Komposition und manchen Einzelzügen verblieb, da konnte selbst ein Giotto in den Fresken der Unterkirche von Assisi bei der Darstellung der drei Gelübde keine Schöpfung von hinreißender Gewalt zustande bringen, und geringere Künstler bleiben in den beiden Seitenbildern der Capella degli Spagnuoli, den Triumph des heiligen Thomas von Aquino und die streitende und die triumphierende Kirche darstellend, noch enger in dem Banne der Vorschrift stehen. Aber ein Raffael vermag dem Wirken der sieben freien Künste in der »Schule von Athen«, der streitenden und der triumphierenden Kirche in der Disputa, trotz der Vorschriften und der Überlieferungen, alles Hemmende, Unkünstlerische zu nehmen und aus ihnen, im Vereine mit dem Walten der Poesie und der Darstellung des weltlichen und des göttlichen Rechtes, die Grundsäulen des vom göttlichen Geiste ergriffenen menschlichen Ringens und Strebens über das Irdische hinaus zu schaffen, und wenn er sie an der Decke der Stanza della Segnatura in den vier allegorischen Figuren widerspiegelt, so muß jeder Zweifel an der Berechtigung der Allegorie verstummen. Dabei finden wir in der Disputa neben den historischen Figuren rein typische Gestalten in den Nebenpersonen, symbolische in Gott Vater, den Engeln und den Cherubim, eine allegorische in der Taube. Abraham, Moses, David haben in Messer, Gesetzestafeln und Leier historische Attribute, Gott Vater in der Weltkugel, Laurentius im Flammenornamente seines Gewandes ein symbolisches, Petrus in dem Schlüssel ein allegorisches Attribut, und dennoch ist diese Zusammenstellung nichts Ungehöriges: alles hat seinen gemein-

schaftlichen Boden in der Bildlichkeit. Dürfen wir im kirchlichen Sinne die Sibyllen gleich den Propheten als historische Darstellungen auffassen, so ist doch ihre Erleuchtung durch Engel, wie sie Raffael in Sta Maria della Pace gemalt hat, eine symbolische Darstellung, der auf dem Scheitel des Bogens mit der Fackel knieende Genius eine allegorische. Und Michelangelos Decke in der Sixtina enthält ebenso eine Vermischung der Darstellungsarten, denen niemand individuelle Kraft und ästhetische Wirkung, enge Zusammengehörigkeit und einheitlichen Charakter absprechen wird. Sein Moses an dem Grabmale Julius' II. ist an dieser Stelle symbolisch. Ja sogar historische Personen hat er durch symbolische Darstellungen an den Medizeergräbern ersetzt. Dabei reißt sich seine schöpferische Phantasie von den traditionellen Allegorien los und ersetzt sie, nicht gerade zum Vorteil der Deutlichkeit, durch selbsterfundene in den berühmten vier rätselhaften Figuren auf den Bogenabschnitten. Hier hat er wohl kaum genügend beachtet, daß die Allegorie, wie jedes gute Rätsel, die Möglichkeit der Lösung in sich tragen, und, gerade wenn sie künstlerisch wirken soll, deutlich auf diese hinweisen muß, um die Teilnahme auf die Art der Darstellung zu lenken, statt sie an die Verstandesarbeit der Rätsellösung und damit an die Teilnahme für den Gegenstand der Darstellung zu fesseln. Michelangelos Weltgericht ist, wie die übrigen Schöpfungen gleichen Gegenstandes, symbolische Kunst, hat aber frühere, sachgetreuere Nachbildungen der Dante'schen Hölle in eine mächtige Einheit umgewandelt und dadurch seinen Nachfolgern den nicht mehr zu verlassenden Weg gezeigt (vgl. die unten in »Cornelius und das Weltgericht« gegebene Erklärung des Werkes von Michelangelo). Dürers Melancholie ist allegorisch, wie es auch sein Ritter, Tod und Teufel und der heil. Hieronymus im Gehäuse sind, wenn sie die Temperamente vorstellen sollen; in demselben Falle sind auch seine vier Apostel allegorisch. Unzweifelhaft allegorisch dagegen sind seine apokalyptischen Reiter, so daß eine Reihe seiner bedeutendsten Schöpfungen gerade diesem Gebiete angehört. Wenn Schlüter seinen der historischen Kunst angehörigen

Großen Kurfürsten über die symbolisch die besiegten Feinde andeutenden gefesselten Sklaven dahinreiten läßt, so ist diese Gesamtauffassung allegorisch, ebenso wie seine Masken sterbender Krieger im Hofe des jetzt zur Ruhmeshalle umgewandelten Zeughauses es sind. Wo die Allegorie, statt einfach menschlich wahr und darum allgemein verständlich zu sein, von der Zufälligkeit des Zeitgeschmackes beeinflußt ist, erscheint sie barock. So in jener Allegorie der Keuschheit des Franziskus von Giotto, so in so vielen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts. Pigalle läßt seinen Marschall von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg mutig in den vom höhnisch grinsenden Tode schon halb geöffneten Sarg hinabsteigen; Frankreich als üppige Frauengestalt aufgefaßt, möchte ihn zurückhalten und versucht zugleich den ihr die abgelaufene Sanduhr zeigenden Tod abzuhalten, den Sarg ganz zu öffnen. Herkules, als Vertreter der Tapferkeit, steht trauernd am Sarge, die Wappentiere der von dem Feldherrn besiegten Staaten fahren entsetzt bei dem Anblick des unerschrockenen Helden zurück, der ruhigen Schrittes und festen Herzens dem Rufe des Verhängnisses folgt. Hier ist es nicht die Vermengung der historischen Darstellung mit der allegorischen, welche uns, trotz der imponierenden Gestalt des Helden, zu keinem reinen Genusse kommen läßt, sondern die gesuchte Zusammenstellung, die uns immer wieder daran erinnert, daß wir es bei derartigen Schöpfungen mit Erzeugnissen des grübelnden Verstandes und nicht mit Werken einer von tiefer Empfindung gelenkten Gestaltungsfreudigkeit zu thun haben.

Aber auch unsere moderne Bildkunst ist reich an solchen Werken, welche die verschiedenen Darstellungsarten vereinigen. Besonders Cornelius, dessen Auffassungsweise ihrem Grundcharakter nach symbolisch ist, hat dies Mittel häufig verwendet. Die Katze, die sich an Hagen schmiegt, wie er Kriemhilden das Geheimnis ihres Gatten ablockt, der Hund, welcher Siegfried begleitet, nach dessen Mörder springt und an des Herren Leichnam heult, haben zugleich allegorische Kraft: die Hinterlist und die Treue der beiden Helden spiegeln sich in ihnen wieder. Die kühn die



Denkmal des Marschalls von Sachsen, von Pigalle. Strafsburg, Thomaskirche.

Schranken der Zeit und des Ortes überspringende Zusammenstellung der Personen auf den drei großen Bildern des trojanischen Saales, die drei Götterreiche, das Weltgericht, die Anbetung Christi durch die Könige und die Hirten, die Kreuzigung mit dem Engel und dem Teufel über den Schächern sind symbolisch. Seiner ganzen Anlage nach ist es sein letztes Werk, der Entwurf zur Ausmalung des Camposanto, der im einzelnen vielfach ins Allegorische übergeht: so bei den apokalyptischen Reitern, der Ankunft des neuen Jerusalem, dem Sturze Babels. Treffliche Allegorien sind Veits sieben fette (abgebildet unten in »Philipp Veit«) und Overbecks sieben magere Jahre aus der Stanza Bartholdy, welche jetzt mit den übrigen Fresken dieses Zimmers in die Nationalgalerie in Berlin übergeführt worden sind. Eine Verbindung der Darstellungsarten von großartiger Konzeption zeigt Kaulbach mehrfach in seinen Wandgemälden im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin, besonders im Homer, in der Zerstörung Jerusalems, in der Hunnenschlacht und sehr geistreich in dem Friese. Und obgleich unsere modernste Kunst auf entschiedensten Naturalismus ausgeht und alles Hereinragen übernatürlicher Gewalten schon durch das Bestreben, die Wahrheit durch die Wirklichkeit zu ersetzen, verleugnet, so gehören ihr doch auch Schöpfungen an wie Hennebergs »Jagd nach dem Glück«, Spangenbergs »Zug des Todes«, und selbst an historischen Denkmälern sind symbolische und allegorische Darstellung nicht zu umgehen. Symbolisch ist Siemerings Fries, der den Aufbruch zum Kriege darstellt, allegorisch der Herold, der die Bürger zum Kriege ruft, und unser großes Nationaldenkmal auf dem Niederwalde trägt die allegorischen Gestalten der Germania, des Krieges, des Friedens, in den Reliefs aber historische, symbolische und allegorische Darstellungen friedlich nebeneinander.

Es liegt demnach sachlich kein Grund vor, eine der drei Darstellungsarten für eine minder berechtigte oder gar unberechtigte zu erklären, vorausgesetzt daß sie der Grundbedingung der gegenwärtigen Stellung der Kunst innerhalb der Kultur entspricht, der Anforderung, daß die Kunstschöpfung

eine ästhetische sei. Ohne Erfüllung dieser Bedingung ist aber nicht nur ein Werk der allegorischen Kunst, sondern ebenso ein solches der historischen und der symbolischen Kunst verwerflich, nicht weil es dieser oder jener Darstellungsart angehört, sondern weil es dem für uns notwendigen Erfordernis ästhetischen Gehaltes nicht entspricht. Eine kurze Rundschau über die geschichtliche Entwickelung der Kunst lehrt, schon bei Hervorhebung nur einzelner charakteristischer Kunstschöpfungen, daß dieser Gesichtspunkt thatsächlich stets in Geltung war, seitdem die Kunst begonnen hat, statt einseitig einem praktischen auch einem idealen Bedürfnisse zu dienen, wodurch indessen jene ältere Stellung der Kunst keineswegs unbedingt aufgehoben ist: die Befriedigung des praktischen Bedürfnisses dauert auch jetzt noch ungeschmälert fort, kann aber für eine Beurteilung der Kunst nur noch historisch in Betracht gezogen werden. Ist aber das Verhältnis der drei Darstellungsarten theoretisch und historisch ein solches, wie es sich aus unsrer Untersuchung ergeben hat, so ist auch kein Grund vorhanden, warum den heutigen Künstlern eine weitere Verwendung der drei Darstellungsarten je nach Bedürfnis einzeln oder in Verbindung miteinander versagt werden sollte, so lange sie ihre Kunstschöpfungen ästhetisch, also als Kunstwerke gestalten. Eine Beschränkung auf die historische Darstellungsart, welche dem sachlichen Charakter unserer Zeit wohl am meisten zusagt, würde, selbst wenn sie durchführbar wäre, unseren Künstlern nicht nur eine Fülle des dankbarsten Stoffes wegnehmen, sondern sie auch unfehlbar auf die Bahn der Nüchternheit und Gedankenarmut führen, die ohnehin schon oft genug betreten wird. Eine solche Forderung könnte vielmehr nur aus einem Mißverständnisse des thatsächlichen Verhältnisses der drei Darstellungsarten zu einander und der besonderen Stellung der symbolischen und der allegorischen Kunst innerhalb des Gesamtgebietes der Kunst entspringen.

III. Lebende Bilder.

Eine der beliebtesten Schaustellungen, die namentlich in Privatgesellschaften gerne veranstaltet wird und dort Ersatz für theatralische Aufführungen bieten muß, ist das Stellen »lebender Bilder«. Es würde auffällig sein, daß ein so lange Vorbereitungen kostendes und in schroffem Gegensatze dazu so kurz dauerndes Vergnügen immer wieder so großen Beifall und zwar in erster Linie bei den Ausführenden selbst findet, wenn nicht die sehr begreifliche Freude, die eigene liebe Persönlichkeit in vorteilhafter Weise zur Geltung zu bringen, sich als leichte Erklärung darböte. Hieran ethische Betrachtungen, die etwa gar moralische Wendung nehmen könnten, zu knüpfen, ist nicht unsere Absicht. Wir wollen nur die ästhetische Seite der Frage hervorkehren, die schon der Name an die Hand giebt. Das Bild ist nicht lebendig im natürlichen Sinne des Wortes; das Leben gestaltet sich nur selten und dann nur in einzelnen Augenblicken zum Bilde, wenn wir diesen uneigentlichen Ausdruck dann überhaupt gebrauchen dürfen. Inwiefern ist nun eine Verbindung dieser beiden sich ursprünglich ausschließenden Begriffe denkbar, und welche Stellung ist der Verkörperung dieser Verbindung von Seiten der ästhetischen Betrachtung anzuweisen?

Der in mancherlei Bedeutung gebrauchte Ausdruck »Bild« kann hier nur in der ästhetischen Auffassung genommen werden, wie er sich am leichtesten aus dem

Gegensatze zu dem oft mit ihm verwechselten Ausdruck »Abbildung« ergiebt. Die Abbildung ist eine durch irgend ein technisches Verfahren hervorgebrachte Wiedergabe irgend eines sichtbaren Gegenstandes, mag dieser der Natur oder der Kunst angehören; das Bild dagegen schließt den Begriff der ästhetischen Auffassung und Verarbeitung des Gegenstandes in sich, wie er sich am deutlichsten in der künstlerischen Wiedergabe eines sichtbaren Gegenstandes kundgiebt, wie er aber auch schon in einer nach dieser Richtung hin sich vollziehenden subjektiven und im Subjekte bleibenden Auffassungsweise hervortreten kann. Das Wesen der ästhetischen Auffassung beruht aber darauf, daß eine Reihe von Einzelerscheinungen unter einem bestimmten, der Eigenart des Individuums entspringenden Gesichtspunkte zusammengefaßt und zu einem neuen Ganzen mit einheitlicher Wirkung auf die Empfindung verbunden werden. Zu diesem Zwecke müssen sie aus ihrer sonstigen Verbindung abgelöst und, als ob sie sonst mit der übrigen Welt keinen realen Zusammenhang hätten, zu einem neuen, selbständigen Dasein erhoben werden. Fassen wir eine Landschaft ästhetisch auf, so lassen wir alle Beziehungen auf Bodenbeschaffenheit, Ertragsfähigkeit, Nährwert der Pflanzen, ihre Erhaltungs- und Fortpflanzungsbedingungen, die landwirtschaftliche Bedeutung von Wasser und Wald, Berg und Thal und alle anderen, je nach der Art der Betrachtung möglichen Erkenntnisse und Beziehungen der Einzelerscheinungen bei Seite und beschränken uns darauf, ihre Formen und Farben in uns aufzunehmen. Sind diese zufällig so günstig gestaltet, daß sie in Beziehung zu einander zu treten scheinen, ja daß es vielleicht so aussieht, als seien sie gerade so verteilt, um den ganz bestimmten Eindruck der Zusammengehörigkeit und einer einheitlichen Wirkung auf unsere Empfindung zu machen, so gewinnt das so durch unsere Auffassungsweise geschaffene neue Ganze den Charakter des »Bildes« womit wir gerade diese ästhetische Seite des Anblickes bezeichnen wollen. Aber freilich ist die Grundlage dieses Bildes nur eine zufällige: e i n e Linie, e i n e Farbe anders, und die Einheitlichkeit des Eindrucks ist gestört. Wir

haben wohl die Empfindung, daß ohne dies störende Element das Bild ein vollkommenes wäre, aber thatsächlich ist es nicht vorhanden. Hier tritt nun die Kunst in ihr Recht. Bei ihren Schöpfungen ist die Zusammenschließung der Einzelerscheinungen zu einem neuen Ganzen mit einheitlicher Wirkung auf die Empfindung nicht Zufall, sondern Absicht; sie wird daher alles Zufällige, was ihrer Absicht widersprechen könnte, von vorneherein ausschließen und sich nur auf die Verwendung solcher Einzelerscheinungen beschränken, welche ihrer Absicht nicht nur dienen, sondern sie direkt fördern. Sie kann dies aber, weil sie, dem ihr eigentümlichen Wesen der Bildlichkeit (vgl. S. 29) entsprechend, die Erscheinungen geben kann, ohne daß sie durch alle die Beziehungen beeinflußt wären, welche die Grundbedingungen für deren natürliche Existenz sind. Wind und Wetter, Nahrung und Wachstum, Alter und Tod, alles was der Natur anhaftet und den Wert und die Bedeutsamkeit ihrer Wirklichkeit ausmacht, fällt weg. So ist die Kunst in Folge ihrer Bildlichkeit der Natur gegenüber schwächer: sie giebt kein Leben, sondern nur den Schein des Lebens; aber in dieser Schwäche liegt auch ihre Kraft, liegt der neue Keim der ihr eigentümlichen Größe. Indem der Künstler sein Geschöpf frei von all diesen Bedingungen hinstellen kann, hat er die Möglichkeit, sich aus all den denkbaren Arten und Gestaltungen seiner Erscheinung in der Wirklichkeit diejenigen herauszugreifen, die seinem Zwecke am besten dienen; er hat die Kraft, sein Geschöpf von all den Zufälligkeiten zu befreien, welchen es in der Wirklichkeit durch die tausendfachen Beziehungen und Einflüsse ausgesetzt wäre, und welchen der wirkliche Gegenstand inmitten der Natur sich nie entziehen kann. Diese Möglichkeit sein Geschöpf so frei zu gestalten, legt ihm aber auch die Pflicht auf, es zu thun und in der Neuschöpfung nichts zu dulden, dessen Zusammenhang mit dem Ganzen und dessen Notwendigkeit für das Ganze nicht klar zu erkennen oder doch zu empfinden wäre. Denn nur dann hört das Einzelne auf, den Eindruck des Zufälligen zu machen, nur dann erreicht der Künstler die beabsichtigte einheitliche Wirkung auf unsere Empfindung, und nur in

diesem Falle gestehen wir ihm das Recht zu, uns an Stelle der Wirklichkeit den Schein zu setzen. Darin liegt das Erhebende der Kunst, daß wir in ihren Schöpfungen eine Gesetzlichkeit des Schaffens erkennen, welche ihrerseits das naturgemäße Ergebniss des Bestrebens ist, das Zufällige der Erscheinung in eine uns erkennbare und empfindbare Notwendigkeit der Erscheinung umzuwandeln, wie sie uns dem Naturwerke gegenüber wohl als Ahnung überkommt: diese Ahnung aber wird keine Gewißheit, weil wir sie nicht bis auf ihre Quelle zurück verfolgen können. Die Einzelerscheinung, welche sie uns erweckt hat, tritt durch die Fülle der Komplikationen, in welchen sie mit den sie beeinflussenden und von ihr beeinflußten Dingen um sie her steht, alsbald aus der Einzelbetrachtung heraus, und der Faden, den man bis ans Ende zu verfolgen gehofft hatte, verliert sich in unergründliche Labyrinthe — in der Natur läßt sich eben auf die Dauer keine Einzelerscheinung als Ganzes herausgreifen: die Natur ist selbst das Ganze, das als solches zu erfassen wir verzweifeln müssen. Da kommt die Kunst als Erlöserin, giebt der Einzelerscheinung eine Selbständigkeit, die sie als in sich abgeschlossenes Ganzes auftreten läßt, und wir empfinden die Lust, das Walten eines uns verständlichen, in seiner Begrenzung faßbaren Gesetzes zu fühlen, welches das Widerspenstige unter sich beugt und es mit sich fortreißt mitzuwirken an der Schöpfung eines Wesens höherer Art, in welchem harmonische Ordnung waltet, jener Zustand der Befriedigung, den wir in und außer uns suchen und in der Wirklichkeit im besten Falle in einzelnen Augenblicken, nie aber auf die Dauer finden. In der Kunstschöpfung aber ist er zu einer Wirklichkeit geworden, der zwar das natürliche Leben fehlt, die aber dafür die Gewähr der Dauer des errungenen Zustandes durch die Unwandelbarkeit seiner Erscheinung giebt (vgl. S. 34 f.).

Liegt so das Wesen der Kunstschöpfung im Gegensatze zur Naturschöpfung in der leicht erkennbaren Gesetzmäßigkeit, welche in der Vereinigung aller einzelnen Teile zu einem Ganzen waltet, so ergeben sich die Folgen für die Gestaltung der Kunstschöpfung leicht. Das ihr zu Grunde liegende Vorbild aus der Wirklichkeit muß alles dessen

entledigt werden, was, weil wir seinen tieferen Zusammenhang mit dem Ganzen nicht kennen, uns als Zufälligkeit erscheint und in der Nachbildung störend wirken müßte, da es sich der dort zum Ausdrucke kommenden, das neue Ganze gestaltenden Gesetzmäßigkeit nicht einfügen könnte. Andererseits müssen die in der natürlichen Erscheinung gebotenen, der gestaltenden Gesetzmäßigkeit entsprechenden Keime so ausgebildet werden, als hätte in der natürlichen Erscheinung eben diese Gesetzmäßigkeit als einzig veranlassendes Element gewirkt, gegen welches alle die anderen in der Wirklichkeit thatsächlich mitarbeitenden Elemente ganz zurückgetreten wären. Diese neue, alles Zufälligen entkleidete und eine höhere, alles Einzelne zweckvoll gestaltende und einreihende, Ordnung verkündende Schöpfung, die man im Verhältnis zur Naturerscheinung eine ideale, im Verhältnis zu dem schöpferischen Individuum, das ihr die ihm innewohnende, seiner Eigenart naturgemäß entspringende Gesetzmäßigkeit aufgeprägt hat, eine stilvolle nennen kann, muß diese in ihr waltende Gesetzmäßigkeit in jedem einzelnen Falle mit verhältnismäßig gleicher Klarheit zur Empfindung bringen. Da aber die in verschiedenen Zeiten herrschende Empfänglichkeit eine verschiedene, und zwar im Verlaufe der naturgemäßen Entwickelung eines Volkes in den früheren Zeiten eine gröbere, in den späteren dagegen eine immer feinere ist, so wird uns die Gesetzmäßigkeit, je nach ihrer Beziehung das Ideale oder das Stilvolle, in älteren Zeiten entschiedener, kräftiger, offenkundiger, allmählich aber immer maßvoller, feiner, versteckter entgegentreten. Je absichtlicher sie ursprünglich die Verwechslung mit der Natur flieht, um so mehr wird sie diese allmählich suchen und in der Verbindung mit vollkommener Naturwahrscheinlichkeit ihren höchsten Triumph feiern, um bald in dem immer größeren Streben nach Naturwahrheit ihr eigenstes Wesen aufzugeben und in einem Naturalismus zu endigen, welcher dem Wesen der Kunst entsagt, weil er den Schein als Wirklichkeit geben will, und welcher der Natur gegenüber ein Schwächling bleibt, weil er aus dem Scheine dennoch nie die Wirklichkeit selbst schaffen kann.

Derselbe Fortgang wie für die Gestaltung der Einzelerscheinung ergiebt sich auch für die Komposition. Auch hier erscheint anfangs kräftig sich fühlbar machende Gesetzmäßigkeit mit allmählich feiner und versteckter werdender Unterordnung des Einzelnen, bis sie zur absichtlich den Schein der Naturwahrheit erstrebenden künstlichen Unordnung und Zufälligkeit übergeht, von welcher der Schritt zum wirklichen Aufgeben des Wesens des Kunstwerks nicht mehr weit ist.

Ist es nun aber im Gegensatze zum Kunstwerke gerade das Zufällige, das sich in der Natur uns entgegendrängt und den einheitlichen Eindruck stört, ist es, wenn einmal ausnahmsweise ein solcher gewonnen werden kann, die Vergänglichkeit des Augenblicks, die uns unbarmherzig dem ästhetischen Genusse entreißt und in die Alltäglichkeit der gestörten Empfindung zurückwirft: so ist das Bestreben, solche Erscheinungen des Augenblicks zu fesseln, ein sehr natürliches. Der einfachste Weg dazu ist der, mit Aufgebung der lebendigen Natur die Erscheinung festzuhalten — er führt zum Kunstwerk. Aber noch eine andere Richtung ist berechtigt, nämlich die, die ästhetische Erscheinung in der lebendigen Natur selbst festzuhalten; diese führt zum »lebenden Bilde«, das freilich, da es lebt und wirkliche Natur ist, der Vergänglichkeit nur kärglich Halt gebieten und daher nur für den Augenblick Bedeutung haben kann, nie aber den charakteristischen Vorzug der Kunstschöpfung, den der Dauer, gewinnt und daher immer nur eine untergeordnete Bedeutung beanspruchen kann. Soll dieser Mangel einigermaßen ersetzt werden, so muß die Erscheinung eine möglichst vollendete sein, bei welcher das ästhetische Element rasch als der wesentliche Gesichtspunkt ins Auge springt. Dies wird am meisten dann der Fall sein, wenn der Gegenstand des lebenden Bildes nicht ein der unmittelbaren Wirklichkeit glücklich abgelauschter, sondern ein bereits durch den künstlerischen Prozess gewonnener und dem Wesen der Kunstschöpfung entsprechend durchgearbeiteter ist. Dann vermag allerdings das lebende Bild den seltenen Genuß einer durchaus ästhetisch gestalteten Wirklichkeit zu geben: es kann uns für einen Augenblick

das wirkliche Leben zeigen, wie dieses sich gestalten müßte, wenn die dieser besonderen Kunstschöpfung zu Grunde liegende, uns überall klar entgegenleuchtende, alles harmonisch zusammenfügende und ausbauende Gesetzmäßigkeit das dem Werden der ganzen Natur zu Grunde liegende Gesetz wäre. Dieser eigenartige Genuß ist ästhetisch sicherlich ein berechtigter, so lange die ästhetischen Grundbedingungen des lebenden Bildes gewahrt bleiben. Daß dies freilich nicht immer geschieht, selbst in Künstlerkreisen nicht immer, hat uns eine glänzende Aufführung lebender Bilder gezeigt, deren Auswahl wie absichtlich erscheinen könnte, um die hier besprochene Frage durch Beispiele zu illustrieren und in ihrer ganzen Entwickelung zu verfolgen. Wir wollen jedoch diese Beispiele nicht nach dem Gange der Aufführung, sondern dem hier verfolgten Gedanken entsprechend ordnen. Dann erst werden sie die Frage wirklich als eine allseitig der Prüfung unterworfene zeigen.

Das erste Bild, »Trauung in einer russischen Dorfkirche«, war von dem Künstler nach den von ihm selbst gewonnenen Anschauungen ausschließlich zum Zwecke der Aufführung gestellt, nicht nach einem Gemälde, sondern nach einer Skizze, welche nur zur Erleichterung der Aufstellung entworfen war. Wir haben also nicht eine nach künstlerischen Grundsätzen durchgearbeitete Komposition, sondern einen aus dem wirklichen Leben herausgegriffenen und für den Augenblick festgehaltenen Zustand. Es darf daher nicht Wunder nehmen, daß die farbenprächtige Erscheinung der Klarheit uud Durchsichtigkeit ermangelte, welche zu erlangen gerade die Aufgabe der künstlerischen Durcharbeitung ist und welche die Auffassung von Seiten des Beschauers erleichtert: für diesen ist die in dem Kunstwerke waltende Gesetzmäßigkeit, die ihm eigene innere Notwendigkeit und Folgerichtigkeit der Wegweiser, der die Uebersichtlichkeit der Erscheinung ermöglicht und fördert. Fehlt dieses Moment, so hat das mitten in der Entwickelung des natürlichen Lebens stehende, sich gerade eben dem Beobachter gestaltende Bild immer den außerordentlichen Vorzug, daß das vor unseren Augen entstehende

Werden uns bereits mit allen Elementen der Komposition vertraut gemacht hat, so daß diese rasch ergriffen und, auch ohne daß diese Absicht vorgelegen hätte, ästhetisch verarbeitet werden kann. Fehlt aber außer der ästhetischen Vorarbeit von Seiten des Künstlers auch diese Vorbereitung, so hinterläßt ein solches plötzlich erscheinendes und rasch verschwindendes Bild wohl den Eindruck einer glänzenden Erscheinung: allein ehe die ästhetische Verarbeitung der Sinneseindrücke hat stattfinden, ehe das Ganze als solches ins Bewußtsein treten und jedes Einzelne seinen Platz im Verhältnis zum Ganzen hat einnehmen können, ist alles wieder verschwunden, und Arbeit und Sorgfalt bei der Herstellung des lebenden Bildes stehen in gar keinem Verhältnis zu dem erlangten Gewinne. Er beschränkt sich auf die Erregung der Sinne und bleibt somit in der Vorhalle des ästhetischen Wohlgefallens.

Einen eigentümlichen Versuch brachte die Darstellung, die wir als zweite Stufe bezeichnen würden: farblose Illustrationen sollten ihre malerische Lebensfähigkeit durch das Experiment als lebendes Bild beweisen. Es liegt diesem Experimente das Mißverständnis der sehr verschiedenen Aufgaben der Illustration und des Bildes zu Grunde. Während dieses ein selbständiges, in sich abgeschlossenes Ganzes geben soll, hat jene die Aufgabe, der nach der einen oder anderen Seite hin unzureichenden Phantasie des Lesers zu Hilfe zu kommen. Sie soll ihm eine bestimmte Vorstellung von Person, Tracht, Lokalität geben, sie soll, wenn sie ihre Aufgabe tiefer faßt, die Charakteristik bestimmter Personen schärfer ausprägen helfen, damit der dem Dichter nachringenden Phantasie des Lesers die Leiter gegeben werde, ohne welche sie nicht zu der Höhe der dichterischen Anschauung emporklimmen kann. Dazu benutzt der Illustrator Situationen, welche ihm die Dichtung darbietet, Situationen, welche ihre Bedeutung im Fortgange der Erzählung, nicht in sich selbst tragen, und welche, wie sie ihrerseits zum Verständnis des Dichters oder Erzählers beitragen sollen, selbst eine Ergänzung aus dem Texte erwarten. Daß der Illustrator darüber hinausgehen und ein Bild mit voller Selbständigkeit schaffen

kann, ist nicht zu bezweifeln: dann ist er aber kein Illustrator mehr und überschreitet die ihm gestellte Aufgabe einer Texterläuterung. A. von Werner ist aber in den beiden Illustrationen »Jung Werner beim Schwarzwälder Pfarrherrn« und »Wie Jung Werner beim Freiherrn Trompeter ward« nicht über seine Aufgabe hinausgegangen, und ihre Wahl als Gegenstand selbständig auftretender lebender Bilder war daher eine unglückliche. Ja, wenn noch die Mitteilung des Textes damit verbunden gewesen wäre! Da sitzt aber bei dem still zuhörenden Pfarrherrn Jung Werner mit der Handgeberde des seine Worte mit Gestikulationen begleitenden Erzählers; wir lauschen und lauschen und hören nichts. Im Buche lesen wir was er spricht: der Text illustriert die Zeichnung, die Zeichnung den Text. Noch schlimmer ist es im zweiten Falle. Wir erwarten zu sehen, wie Jung Werner beim Freiherrn Trompeter ward, und sehen, wie des Freiherrn Töchterlein dem Trompeter ein Glas Wein reicht, das er ihr abzunehmen im Begriff steht — in Verbindung mit dem Texte allerliebst, ohne den Text, zumal mit dieser Ueberschrift, unvollständig, ja geradezu unverständlich und darum der Wirkung entbehrend. Hier war also zwar die künstlerische Verarbeitung, welche die ästhetische Auffassung vorbereitet und rasch und sicher ermöglicht, von Seiten des Künstlers innerhalb der ihm gestellten Grenzen durchgeführt, diese Grenzen selbst aber sind nicht bis zur Möglichkeit einer selbständigen Existenz erweitert. Nicht der Künstler hat gefehlt: nur die Verwendung seiner Schöpfung in einem ihrem Zwecke widersprechenden Sinne war verfehlt.

Die nächste Stufe zeigte uns ein Porträt. In der Entwickelung der Bildkunst nimmt das Porträt eine eigentümliche Stellung ein: es bildet die Brücke von der Idealität der Formen, wie sie sich aus der dem Subjekte entspringenden Gesetzmäßigkeit ergiebt, zur Naturwahrheit, und zwar tritt hier das eigentümliche Verhältnis hervor, daß streng sich geltend machende Idealität und frappante, ja bis zum Peinlichen getriebene Naturwahrheit neben einander hergehen, zugleich ein Beweis dafür, daß die streng stilisierten Dar-

stellungen der älteren Kunstentwickelung keineswegs nur im formalen Unvermögen, sondern auch in einem bewußten Streben ihren Grund hatten, das nur noch nicht dazu gekommen war, die beiden Gegensätze auszugleichen. Daß neben der idealen Kunst die realistische, ja man kann wohl sagen die naturalistische bestehen konnte, hat seinen Grund im Wesen des Porträtes: das Porträt soll gerade dieses einzelne Wesen wiedergeben, und mit je genauerer Beobachtung aller Zufälligkeiten der Erscheinung dies geschieht, um so größer scheint der Triumph der Kunst und des Künstlers zu sein. Erst allmählich taucht die Erkenntnis auf, daß das Porträt mehr geben kann als die zufällige, augenblickliche, bis zum Verwechseln ähnliche Erscheinung, daß vielmehr seine höchste Aufgabe die ist, das bleibende Wesen des Menschen darzustellen und aus den mancherlei augenblicklichen Äußerungen der Formen diejenigen wiederzugeben, welche einen Blick in den Charakter des Menschen gestatten, so daß der Porträtist der schärfste Charakteristiker ist und die zufälligen Formen nur das Substrat für die Darstellung des seelischen und des geistigen Lebens sind. So macht das Porträt den Weg von überraschender Naturwahrheit zur idealen Auffassung von Seiten des Subjektes und kommt so jener anderen Entwickelung der übrigen von der idealen zur naturwahren Auffassung hinstrebenden Kunst entgegen. Dies äußert sich in der Praxis, abgesehen von dem allgemeinen Gange, besonders darin, daß die Künstler allmählich immer mehr das Porträt in ihre Darstellungen aufnehmen, von der Sonderdarstellung der Stifter heiliger Bilder bis zur Aufnahme in den unmittelbaren Verkehr mit den Heiligen und schließlich bis zur Verwendung des Porträtes für die Charakterköpfe in der Darstellung selbst, wodurch die letztere, ihrem idealen Gehalte und Gepräge zum Trotze, gerade den Vorzug der Naturwahrheit gewinnt und sich so auf dem Wege zur endlichen Verschmelzung der beiden Gegensätze befindet. Wenn nun ein großer Maler zur Zeit der vollständigen Entwickelung des Porträtes ein solches Werk schafft, so liegt dessen Wert außer in der eigentlich malerischen Behandlung, wie sie gerade diesem bestimmten Künstler eigen ist, besonders in jener

Vertiefung des Charakters, die uns immer und immer wieder zur Betrachtung reizt, obschon das persönliche Interesse ganz verschwunden ist oder doch sehr zurücktritt. So ist es mit Rembrandts Saskia, einer der Perlen der Kasseler Galerie. Wird sie als lebendes Bild gestellt, muß da nicht gerade das Beste verloren gehen? Angenommen, die Aehnlichkeit der Züge wäre eine vollkommene, muß nicht doch gerade der dem Bilde seinen wesentlichsten Gehalt gebende Ausdruck durch die der Erscheinung anhaftende Zufälligkeit verdrängt werden? Es war in der That nichts Anderes übrig geblieben als ein geschickt hergerichtetes Kostümbild, dessen Beleuchtung ein Rembrandtsches Kolorit wohl ahnen ließ, aber weit davon entfernt war, es zu erreichen. Die Aufgabe des lebenden Bildes war eben nicht erfüllt und konnte es nicht sein: an Stelle der das Zufällige der Erscheinung beherrschenden, durch die in sie gelegte Gesetzmäßigkeit zur Allgemeingiltigkeit erhobenen Schöpfung des Meisters sahen wir die Zufälligkeit der Erscheinung selbst.

Ganz anders wird das Verhältnis, wenn das Hauptgewicht der Darstellung auf die Situation fällt. Wenn nur der Ausdruck des Gesichtes zu ihr stimmt, so kommt es auf die vollkommene körperliche Aehnlichkeit nicht wesentlich an; der Ausdruck selbst aber kann um so leichter gestimmt werden, eine je greifbarere Situation vorliegt, in die sich jemand schon um deswillen mit sicherem Erfolge hineindenken kann, weil sie sich im Leben oft genug wiederholt. Zudem ist es unendlich einfacher, sich in eine Handlung von vorübergehender Natur zu versetzen, als in einen Charakter, in welchem ein ganzes Leben erscheint. Trotzdem also, daß das nächste Bild gleichfalls nur eine einzelne Persönlichkeit brachte, so lag das Verhältnis doch ganz anders, und dies bewirkte den bedeutenden Erfolg dieses Bildes. Es war Caravaggios »Lautenschlägerin«: über ihre Guitarre hingebeugt, lauscht sie den Tönen des Instrumentes, das sie stimmt. Dazu kamen noch die für eine solche Wiedergabe so sehr viel günstigeren kräftig leuchtenden Grundfarben, die in ihrer trefflichen Zusammenstimmung eine vorzügliche Wirkung ausübten.

Die bedeutendste Kraft des lebenden Bildes wird sich jedenfalls in Kompositionen zeigen, welche eine dramatische Gruppierung darbieten. Gerade da tritt die beherrschende Gewalt des Künstlers ins schönste Licht. Fortwährend sehen wir die Menschen in Handlungen und Situationen zusammentreten, aber nur in den seltensten Fällen schließt sich eine Gruppe zu einem bedeutsamen Ganzen, das uns durch seine ästhetische Wirkung ergreift. Um so größer wird diese sein, wenn sie auch die Willkür der individuellen Beweglichkeit und das stets bereite Auseinanderlaufen nach Bedürfnis, Neigung und Laune unter eine klar hervorleuchtende, das Einzelne im Interesse des Ganzen und seiner ästhetischen Wirkung unterordnende Gesetzmäßigkeit zwingt. Am klarsten tritt diese, dem natürlichen Entwickelungsgange der Kunst entsprechend, in den früheren Epochen hervor, besonders in den Zeiten, in welchen die Kunst noch im Dienste des Kultus steht und die mit der Auffassung des Göttlichen als des ewig Gleichmäßigen, Ruhigen und eben darum auch Beruhigung Verbürgenden enge verbundenen Gesetzmäßigkeit sich in entschiedenen Gegensatz gegen die unablässige Unstetigkeit des irdischen Treibens stellt. Jene heiligen Konversationen und die mit ihnen in Verbindung stehenden Weitergestaltungen möchten wohl die dankbarsten Vorwürfe für lebende Bilder sein, zumal gerade bei ihnen die Pracht der Gewandung vielfach in großartiger Form- und Farbenwirkung zur Geltung kommt, also ein Gesichtspunkt, der gerade für das lebende Bild von Wichtigkeit ist. So stehen uns von einer früheren Darstellung her namentlich Raffaels »Heilige Cäcilie« und Philipp Veits »Einführung der Religion durch die Künste« als besonders stimmungsvoll in der Erinnerung. Geht man über diese Stufe hinaus zu der in der Kunstentwickelung folgenden Stufe der historischen Malerei, so tritt mit der freieren Bewegung die mehr verhüllte Gesetzmäßigkeit in der Gruppierung ein, welche die Darstellung sowohl wie die rasche Auffassung — und diese muß wegen der Kürze der Erscheinung wesentlich in Berechnung gezogen werden — erschweren. Diese Schwierigkeit kann jedoch durch die vorausgehende

Bekanntschaft mit dem Bilde verringert werden. An Darstellungen dieser Art hatte man sich diesmal mit zwei Werken gewagt, mit Kaulbachs »Otto III. in der Gruft Kaiser Karls des Großen« (Germanisches Museum) und mit Paolo Veroneses »Familie des Darius vor Alexander dem Großen« nach der Skizze in der Kasseler Galerie, die auch auf Scipio gedeutet wird. Das erstere der beiden Bilder gestaltete sich weniger günstig, weil die überwältigende Großartigkeit des toten Kaisers nicht genügend zum Ausdrucke kam, und weil das kalte Licht, von dem er umflossen ist, in allzu unvermitteltem Gegensatze zu dem warmen Fackellichte stand. Dazu hatte man noch natürliche, unruhig flackernde Fackeln benutzt und dadurch in die Beleuchtung eine Zufälligkeit der Wirkung gebracht, die der Künstler wohl zu beherrschen verstand, da er zwar flackernde Fackeln malen, aber doch ruhiges Licht wirken lassen konnte, so daß sich der Schein der Naturwahrheit und die unter dem Gesetze des künstlerischen Willens stehende ästhetische Wirkung berühren, aber nicht widersprechen, wie es durch die Zurückübersetzung in wirkliches Fackellicht unfehlbar eintreten muß. Weit wirkungsvoller trat das andere Bild hervor, welchem die Repräsentationstendenz, die gleichsam ins Weltliche übersetzte heilige Konversation, sowie die venetianische Farbenpracht, neben welcher die Handlung Nebensache bleibt, außerordentlich zu statten kam.

Ist ein historisches Bild wirklich als solches groß gedacht und ausgeführt, so wird es freilich mit seiner Darstellung als lebenden Bildes wohl meist so gehen wie mit der Aufführung großer historischer Dramen auf der Bühne: die Leistungen werden hinter den Erwartungen zurückbleiben. Es ist, als ob die Menschen zu klein, zu alltäglich dazu wären, weshalb die Hellenen mit ihrem Kothurn sicherlich nicht Unrecht hatten, so wenig wir uns auch heutzutage die mit ihm notwendig verbundene Feierlichkeit und vielleicht auch Steifheit in der Bewegung gefallen lassen würden — unsere Ansprüche auf Naturwahrheit sind zu sehr gewachsen: in demselben Maße werden wir aber auch auf das überwältigend Großartige in der Darstellung

verzichten müssen. Um so bedeutender kann aber die Wirkung des lebenden Bildes werden, wenn wir mit dem Gegenstande der Darstellung in die Sphäre der Alltäglichkeit herabsteigen und zum Genrebilde greifen, welches ja ebensowenig wie das Schauspiel und das Lustspiel der künstlerischen Tiefe zu entbehren braucht und welches überdies den Vorzug der gleichen Sphäre mit Darstellern und Beschauern hat.

Sobald die Kunst die großen Gegenstände verläßt, welche, wie besonders die religiösen, die Gesamtheit der Menschen zu ergreifen und ihr Interesse zu fesseln vermögen, so kann sie für die kleinen und oft unbedeutenden Ereignisse des alltäglichen Lebens, das sie nun zu schildern unternimmt, nur dadurch allgemeine Teilnahme erwecken, daß sie mit vollkommener Naivetät und ganz selbstverständlich diese kleinen Ereignisse als etwas Selbständiges aufführt, dessen Geschehen mit einem Ernste, einer Wichtigkeit, einem Sichversenken in die Sache vor sich geht, als ob es daneben nichts Wichtigeres auf der Welt, ja als ob es daneben überhaupt nichts auf der Welt gäbe. Gerade dadurch gewinnt das kleine Ereignis eine große Bedeutung: im engen Raume wird der Zwerg zum Riesen. Je unbefangener der Künstler diesen Weg geht, um so leichter werden wir ihm glauben und folgen, während umgekehrt die künstlerische Wirkung um so sicherer aufhört, je mehr bei seinem Verfahren die Absichtlichkeit sich fühlbar macht. Hierauf beruht die bedeutende Wirkung, welche in manchen Zeiten die Genremaler erreicht haben: sie kamen wie eine Erlösung von unleidlich gewordenem Zwange und gaben den Menschen sich selbst und der heiteren Freude an seinem täglichen Treiben wieder, das nun gleichfalls der läuternden Kraft der Kunst würdig erschien, also doch mehr Gehalt haben mußte, als ihm vielleicht mancher zugestehen mochte. So war es in der uns noch nicht ferne liegenden Zeit nach dem Auftreten der neudeutschen Schule, so bei der neuen Blüte der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert. Und diese Richtung ist es, der auch unsere Zeit mit der lebhaftesten Teilnahme, mit dem entschiedensten Verständnis entgegenkommt. So fanden denn auch unter den lebenden

Bildern die gerade dieser Richtung angehörenden den reichsten Beifall. Jakob Beckers »Heimkehrende Schnitter« in der dankbaren hessischen Tracht haben in ihrer Komposition, der klaren Dreiteilung mit dem pyramidalen Aufbau, außerdem noch ein Element, welches die Nähe der vorhergehenden, nach der Seite leicht faßlicher Komposition hin strengeren Kunstrichtung deutlich erkennen läßt, und welches sich doch leicht und frei mit der Naturwahrscheinlichkeit vereinigt: so machte gerade diese Darstellung als lebendes Bild einen ungemein günstigen Eindruck, welcher durch die glücklich nachgeahmte Abendbeleuchtung eine nicht unwesentliche Steigerung erhielt. Freier und nach der Art der die Gesetzmäßigkeit mehr verhüllenden als laut verkündenden Kompositionsweise sich aufbauend, ist Kaspar Netschers »Musikunterricht«, in welchem die starke Seite des Meisters, die sich für diese Art der Darstellung so trefflich eignende Feinheit im Kostüm, in ausgezeichneter Weise zur Wirkung kam.

Hiermit war die Reihe der Darstellungen abgeschlossen, die uns wie eine Probe auf die Frage anmutete: Welche Art von Bildern eignet sich am besten zur Darstellung lebender Bilder, und zwar in solchem Grade, daß das lebende Bild dadurch selbst als eine künstlerische Leistung erscheinen kann? Das letztere wird natürlich nur dann der Fall sein, wenn der stellende Künstler ganz auf die Intentionen des Meisters eingeht und sich so in den Geist desselben hineindenkt, daß er auch da in seinem Sinne arbeitet, wo er ihm nicht sklavisch nachgehen kann. Denn da die Kunst ihrem eigenen Gesetze folgt und ihrerseits das Leben sich zum Vorbilde nimmt, aber nicht sklavisch nachahmt, so wird nur in den seltensten Fällen eine einfache Ersetzung der gemalten Körper und Stoffe durch natürliche genügen, damit das gestellte Bild denselben Eindruck mache wie das gemalte. Es wird vielmehr ein Kompromiß zwischen Kunst und Natur notwendig sein wie vorher zwischen Natur und Kunst, und der stellende Künstler wird reichlich Gelegenheit haben zu zeigen, in welchem Grade er sich in die Existenz- und Bildungsgesetze der beiden Gegensätze eingelebt hat. Für ihn selbst aber

wird gerade in dem Bemühen, den Eigentümlichkeiten beider nachzugehen, zu ergründen, wo sie sich decken, wo jede ihren eigenen Weg, dem ihrer Natur entspringenden Gesetze zufolge, einzuschlagen hat, bis zu welchem Grade diese freie Bewegung gehen darf, ohne daß der Zweck verfehlt wird, eine nicht zu unterschätzende Förderung liegen, deren eigentümlicher Wert darin begründet ist, daß sie auf dem umgekehrten Wege gewonnen ist, auf welchem sonst das Studium des Künstlers liegt: in der Nachahmung der Kunst durch die Natur im Gegensatze zu der gewöhnlich geübten Nachahmung der Natur durch die Kunst. Dies vermag vielleicht ein kleines Gegengewicht gegen die Einseitigkeit des gewöhnlichen Bildungsweges des modernen Künstlers in die Wagschale zu legen: Einseitigkeit in der Bildung des Künstlers ist es aber, was immer und überall in erster Linie einem selbständigen, eigenartigen Aufschwung der Kunst im Wege steht.



IV. Ein Grundproblem des Kunstgewerbes.

Aller Orten regt es sich, das Kunstgewerbe neu zu beleben, und Deutschland steht auch hierbei in der vordersten Reihe. Es liegt dieser Thatsache sicherlich überall die Erkenntnis zugrunde, daß die Arbeit um so gewinnreicher sein kann, eine je bedeutendere menschliche Thätigkeit sie darstellt, sowie die andere, daß bei wachsender Menschenzahl an Stelle der das Rohmaterial produzierenden Thätigkeit mehr und mehr die dieses Material verarbeitende Thätigkeit treten müsse: ein neues und zugleich höheres Gebiet muß der arbeitenden Menschheit erworben werden. Auffallend ist dabei nur, daß nicht nur in früheren Zeiten, in Deutschland besonders im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, eine solche höhere Bethätigung der Menschenkraft bereits vorhanden war, und zwar, ohne daß ihr eine volkswirtschaftliche Erkenntnis zugrunde gelegen hätte, sondern daß das Handwerk zum Kunstgewerbe sich aufgeschwungen hatte, ohne daß ihm die hilfreiche Hand der Kunstgewerbeschulen zur Seite stand. Und andererseits ertönt immer und immer wieder die Klage, daß trotz solcher Anstalten das Kunstgewerbe heute dennoch das nicht leiste, was es in jenen Zeiten geleistet hat, zu denen das kunstgeübte Auge sehnsuchtsvoll zurückschaut.

Schon die Thatsache, daß wir das durch Lehre erreichen wollen, was sich sonst aus der schaffenden Thätigkeit

selbst gestaltete, weist auf den Grundunterschied unserer Epoche von jener frühereren hin: es ist uns die naive schöpferische Kraft abhanden gekommen, und wir betrachten es als die Aufgabe der Wissenschaft, den versiegten Born wieder aufsprudeln zu lassen. Das Mittel wäre falsch gewählt, wenn es nicht dem eigentlichen Charakter unsrer Zeit entspränge, in welcher an die Stelle des unmittelbaren, aus dem Gefühle quellenden Schaffens das aus der Erkenntnis seiner Gründe wirkende Schaffen getreten ist. Wir brauchen aber auch nicht zu fürchten, daß das Mittel ein falsch gewähltes sei: die von den gelehrten Kreisen ausgehende litterarische Bewegung des vorigen Jahrhunderts mit dem sich daranschließenden großartigen Aufschwung unserer Dichtung hat bewiesen, daß es sehr gut möglich ist, erst durch die Leuchte der Wissenschaft der Kunst den richtigen Weg zu zeigen und, falls die Talente nicht fehlen, dann auf diesem das Große zu gestalten. Nur muß eben dieser richtige Weg gefunden werden, nur müssen die Gründe richtig erkannt werden, auf welchen die künstlerische Gestaltung des Handwerkes beruht, nur muß nachgewiesen werden, wie eine solche sich zu den eigensten Anforderungen unserer Zeit an die Leistungen des Handwerkes stellt.

Nennen wir Handwerksthätigkeit diejenige Thätigkeit, welche einen Stoff so umgestaltet, daß er für den erstrebten Gebrauch möglichst geeignet wird, so kommt das künstlerische Element dann hinzu, wenn er in seiner Gestaltung ein Mehr enthält, welches über das ihn zum bestmöglichen Gebrauche Befähigende hinausgeht und für diesen Gebrauch nicht unbedingt notwendig ist. Wird ein Baumstamm als Träger benutzt und zu diesem Zwecke als Balken bearbeitet, so ist dies Sache des Handwerks; wird die zur Aufnahme der Last notwendige Erweiterung an der Auflagerungsstelle statt durch schräge Stützen vielmehr durch Umgestaltung des erweiterten oberen Teiles zu einem Blattkranz erreicht, so ist ein künstlerisches Element hinzugetreten. Dies aber darf, wenn es wirklich künstlerisch wirken soll, zweier Eigenschaften nicht entbehren, die, wie es scheint, in unsrer Zeit nicht immer scharf genug

erkannt und daher auch nicht immer richtig angewendet werden.

Die erste und nächstliegende ist die des bildlichen Charakters. An einer Stelle, wo ein wirkliches Blatt weder vorhanden ist, noch vorhanden sein kann, wird durch Nachbildung die Vorstellung eines Blattes hervorgerufen, und zwar dadurch, daß ein Stoff, der selbst nie zur Gestaltung einer Blattform gekommen wäre, sich der einem fremden Stoffe entlehnten Form unterworfen und angepaßt hat. Während also die Form geblieben ist, hat ein Wechsel des Stoffes stattgefunden. Dieser Stoffwechsel ist nicht nur für alle bildlichen Formen das Charakteristische, er ist sogar das eigentlich Schöpferische, ohne welches eine bildliche Form überhaupt nie entstanden wäre. Und zwar ist dies so zu verstehen, daß der Urquell der künstlerischen Form in dem thatsächlich erfolgten Wechsel, in der Vertauschung des einen Stoffes mit dem anderen zu suchen ist. Wollte man nun hieraus schließen, daß es zur Herstellung einer künstlerischen Schöpfung genüge, unter Anwendung dieses Grundsatzes des Stoffwechsels ein bildliches Element anzubringen, so wäre damit allerdings die sachliche Grundlage für die Kunstschöpfung gegeben: ob sie selbst aber erreicht wäre, hinge noch von einem zweiten Umstande ab, der mit dem ersten sachlich noch nicht gegeben ist. Dieser liegt in der zweiten Eigenschaft, welche für das Vorhandensein des künstlerischen Elementes notwendig ist.

Wenn infolge des Stoffwechsels eine bildliche Form in einem ihr ursprünglich fremden Stoffe einen Träger gefunden hat, so fragt es sich sofort, in welchem Verhältnisse die beiden Bestandteile des neuen Ganzen zueinander stehen. Das Nächstliegende und Naturgemässe ist dies, daß sie, als einander fremd, auch nur äußerlich verbunden erscheinen und die Empfindung des Fremdartigen, Nichtzusammengehörigen erregen. Damit ist aber der künstlerische Eindruck ausgeschlossen. Soll dieser dennoch erreicht werden, so müssen die beiden Bestandteile zu einer Einheit zusammenwachsen, so daß diese den Eindruck des Natürlichen, des Selbstverständlichen hervorbringt. Um dies zu erreichen, muß ein Entgegenkommen von beiden Seiten

stattfinden. Dies kann aber nur aus der Erkenntnis des Wesens eines jeden der beiden Bestandteile entstehen. Verhältnismäßig leicht ist dies bei der das Bildliche gestaltenden Form. Sie muß immer erkennbar bleiben, solange sie ihren Zweck erreichen soll; sie kann daher nur soweit nachgeben, als es die Erkennbarkeit ihrer Natur gestattet. Viel schwieriger aber ist es bei dem Stoffe, dem Träger der Form. Auch bei ihm muß die Eigenart seines Wesens bewahrt bleiben: er muß als der Stoff, der er ist, erkannt werden, und es darf ihm, um die Form wiederzugeben, nichts zugemutet werden, was seiner Natur widerspricht. Diese liegt aber nicht auf seiner Oberfläche, welche zudem für die fremde Form in Anspruch genommen wird: sie liegt in seinem Innern, in der Art seines Wachstums, seiner Existenz, seiner wesentlichen Eigenschaften. Es entsteht hieraus die sehr schwere Aufgabe, sich in die Natur des Stoffes hineinzufühlen: wenn er, der tote, nun lebendig und gleichsam mobil werden soll, um in neuer, ihm ursprünglich fremder Form ein neues Dasein zu gewinnen, so muß dies so geschehen, daß damit zugleich seine innerste Natur zur Erscheinung kommt. Dies aber wird sich darin äußern, daß er die nachgiebige Form zu einem Eingehen in seine Bestrebungen zwingt. Die Fähigkeit, diese innerste Natur eines Stoffes als etwas Lebendiges nachzufühlen, hat früher als eine naive Feinfühligkeit bestanden: sie besteht in der heutigen Menschheit im großen und ganzen als solche nicht mehr, sie muß gelernt werden, und zwar sowohl von denen, welche schaffen, als auch von denen, welche genießen. Sie muß es aber, weil der Stoff im Kunsthandwerk eine weit größere Bedeutung hat als sonst in der Bildkunst. Ist nämlich das Kunsthandwerk, soweit es bildliche Formen benutzt, zur Bildkunst zu rechnen, so besteht dennoch zwischen ihm und dem, was man im engeren Sinne Bildkunst nennt, gerade in bezug auf die Bedeutung des Stoffes ein wesentlicher Unterschied. Während bei der Bildkunst im engeren Sinne der Stoff in der That weiter nichts ist, als das nicht zu umgehende Mittel der Formgestaltung, für sich aber keine selbständige Bedeutung beansprucht, so verliert der

Stoff im Kunsthandwerk seine konstruktive und damit maßgebende Bedeutung niemals: die Schöpfung des Kunsthandwerkes ist stets als Gebrauchsgegenstand gedacht. Für den Gebrauch wählt man aber bei der Herstellung des Gegenstandes denjenigen Stoff, welcher aus irgend einem sachlichen Grunde für den Gebrauch als der geeignetste erscheint, und die Umbildung des Stoffes hat zunächst nur die Gestaltung zum Ziele, in welcher die Eigenschaften, um derentwillen gerade dieser Stoff gewählt worden ist, am besten zur Geltung kommen. Soll nun noch ein bildkünstlerisches Element hinzutreten, so darf dies keinen höheren Anspruch erheben, als daß es die in dem Stoffe vorhandenen und durch die Bearbeitung zu praktischer Verwendung gebrachten Eigenschaften auch für die Erscheinung lebendig macht. Den Stoff töten aber heißt es, wenn das bildkünstlerische Element den Stoff hinter der Form verschwinden läßt.

Eine noch schlimmere Ausartung ist es, wenn der Stoffwechsel, welcher ursprünglich die künstlerische Form geschaffen hat und in welchem ein unerschöpflicher Quell für die Fortbildung der Form enthalten ist, statt sich mit der bildkünstlerischen Form zu begnügen, in möglichst geistloser Weise den einen Stoff einfach an Stelle des anderen treten läßt, damit der neue Stoff als solcher nicht erkannt werde. Es liegt im Wesen aller Kunst, daß ihre Schöpfungen das, was sie darstellen, nicht wirklich sind, sondern nur zu sein scheinen: was wirklich das ist, was es zu sein scheint, ist Natur. Will nun eine Kunstschöpfung als das wirklich gelten, was sie zu sein scheint, ohne es doch zu sein, so täuscht sie, indem sie das Bewußtsein von ihrer Bildlichkeit aufhebt: je mehr es ihr gelingt, diese Täuschung zu erreichen, um so geringer ist ihre Bedeutung als Kunst, die in dem Augenblicke ganz verschwindet, in welchem die Täuschung erreicht wird. Wird ein Holzkästchen, etwa ein Nähkästchen, als Lederkoffer gestaltet, sodaß Kasten, Riemen und Schnallen zwar Holz sind, aber durch ihre Erscheinung für das Material gelten müssen, welches sie nur nachahmen, so ist in dem Augenblicke, in welchem die Täuschung erreicht wird, auch jene

allerelementarste ästhetische Freude vernichtet, welche aus der einfachen Thatsache der Erkenntnis der Bildlichkeit entspringt. Es geht hier wie in der Bildkunst. Sobald eine Wachsfigur so vollendet ist, daß die Täuschung, die Verwechslung mit der Wirklichkeit eintritt, so beginnt diese elementare ästhetische Freude erst in dem Augenblicke, in welchem diese momentan erreichte Täuschung als solche ins Bewußtsein tritt und nun das Staunen über die Vollendung der Nachbildung beginnt. Ist aber die Täuschung erkannt und so jene auf der Erkenntnis der vollendeten Nachahmung beruhende, in der That nur kindliche Freude erreicht, so kommt bei der Bildkunst die besondre Wahl des Stoffes nicht weiter als entscheidend in Betracht: wir wissen, daß jede bildliche Nachahmung sich eines dem ursprünglichen Stoffe fremden Materials bedienen muß, der seine Aufgabe erfüllt hat, wenn er die Nachahmung erreicht. Bei dem Kunstgewerbe ist das anders. Der Gegenstand soll, auch nachdem die Täuschung erkannt ist, ja eigentlich erst dann, zum Gebrauche dienen und somit erst jetzt seinen eigentlichen Zweck erfüllen. Dann ist aber bei täuschender Nachahmung von zweien nur eins möglich: entweder entspricht der thatsächlich gewählte Stoff dem gewollten Zwecke, dann widerspricht diesem das nachgeahmte Vorbild, oder der Zweck ist gemäß dem nachgeahmten Vorbilde gedacht, dann widerspricht dem Zwecke der wirkliche verwendete Stoff. In dem obigen Beispiele entspricht das Holzkästchen seinem Zwecke als Nähkästchen: diesem Zwecke widerspricht das gewählte Vorbild des Lederkoffers; sollte aber dessen Zweck beibehalten bleiben, dann widerspräche der zur Nachahmung wirklich verwendete Stoff, wozu hier noch der Abstand der Größe käme. Die durch einfachen Stoffwechsel bewirkte Stofftäuschung ist also beim Kunsthandwerk deshalb so schlimm, weil mit der Erkenntnis der Täuschung der praktische Zweck des nachahmenden Gegenstandes nicht aufhört, sondern erst anfängt, der nachahmende Gegenstand also einem Gebrauche dienen muß, der dem nachgeahmten Stoffe widerspricht. Man kann daher diese Stufe des Stoffwechsels als die niedrigste, als die dem künstlerischen

Zwecke widersprechendste bezeichnen. Sie ist nur möglich, wo jede Empfindung für die Bedeutung und den Wert des Stoffes für die kunstgewerbliche Schöpfung erstorben oder nie lebendig gewesen ist.

Ganz anders stellt sich die Sache, sobald der Stoffwechsel in der einzig richtigen Weise verwendet wird: der eine Stoff tritt an Stelle des andern, ohne seine Eigenart abzuleugnen, er will für nichts andres gelten, als was er ist. Dann aber ergiebt sich gerade aus diesem Bestreben das andere, daß seine eigne Natur zur Geltung komme. Wird von dem nachgeahmten Gegenstande nicht der Stoff scheinbar beibehalten, so kann an ihn nur durch die beibehaltene Form erinnert werden. Dieser gegenüber ist der neue Stoff insofern frei, als er verlangen kann, daß die zur Nachgiebigkeit an und für sich bereite Form ihm so weit entgegenkomme, daß die ihm eigne Natur hervortreten kann. Es wird sich also das Gesetz ergeben, daß bei jedem Stoffwechsel die Form innerhalb der Grenze ihrer Erkennbarkeit sich so weit nachgiebig erweisen muß, als es die Natur des neuen Stoffes verlangt. Das Resultat für die Form wird sein, daß sie ganz oder teilweise aufhört, Ergebnis der konstruktiven Beschaffenheit des Gegenstandes zu sein und in die Stufe des Ornamentes übertritt: gerade damit werden ihr aber neue Wege der Entwickelung eröffnet. Ein Beispiel mag zeigen, wie der Vorgang sich vollzieht.

Es soll ein geflochtenes Körbchen Vorbild sein und in irgend welchem Metalldraht nachgeahmt werden. Mit Draht läßt sich wie mit Stroh oder Weidenruten flechten; es kann daher nicht nur die Form, sondern auch das Verfahren, diese Form zu gestalten, beibehalten werden. Wenn jedoch die einzelnen Flechten ebenso stark gemacht würden wie bei dem Vorbilde, so würde das Gesamtgewicht sich dem bequemen Gebrauche entgegenstellen, da das spezifische Gewicht des Metalls viel größer ist als das des ursprünglichen Flechtwerkes. Nun erlaubt es aber die Natur des Metalles, den Draht sehr viel dünner zu machen als Pflanzengeflechte praktischerweise sein können; es wird sich also als Nachgiebigkeit der Form gegenüber der Natur des

Stoffes der Umstand herausstellen, daß das Geflecht in seinen Bestandteilen viel feiner wird, als es bei dem Vorbilde der Fall gewesen ist: damit ist aber eine täuschende Nachbildung von vorneherein ausgeschlossen. Wäre das Flechtwerk des Vorbildes ein sehr dichtes gewesen, so bliebe die allzugroße Schwere bestehen; es wird sich also als weitere Folge ergeben, daß das Geflecht ein lichtes wird: die Natur des Stoffes erzwingt sich die Nachgiebigkeit der Form. Wäre aber auch das Vorbild ein lichtes Geflecht gewesen, so träte die Natur des Stoffes in seiner formumbildenden Kraft dennoch gleichfalls in der Verfeinerung des Flechtwerkes hervor.

Die Metalltechnik bietet aber zur Nachahmung auch andre Mittel, welche der Natur des Metalles vielleicht noch besser entsprechen: das Gießen und das Schmieden. In beiden Fällen wird an Stelle des Geflechtes die Wandung treten, und falls das Geflecht, auch hier der größern Leichtigkeit wegen als lichtes, beibehalten werden soll, so wird eine Durchlöcherung eintreten, welche die freien Stellen des Geflechtes andeuten soll. Damit fällt aber das für das Geflecht natürliche Durchschlingen der Flechten weg, die Wandung bewahrt dieselbe Ebene, und die Durchlöcherung, die nun nicht mehr Folge der konstruktiven Beschaffenheit ist, wird ornamentales Element. Damit gewinnt sie eine große Freiheit. Sie kann zu Figuren zusammentreten, welche bei der Technik des Flechtens gar nicht oder nur sehr schwer zu erreichen gewesen wären: die Natur des neuen Stoffes hat die nachgiebige Form zu ihr zusagenden Bildungen gezwungen und gelangt dadurch auf Bahnen, welche der ursprünglichen Form verschlossen waren. Sehr schön zeigen diesen Fortgang die metallenen Siebe oder Durchlässe, welche an Stelle der geflochtenen getreten sind, und deren Durchlöcherung infolge der Natur des neuen Stoffes diesem entsprechend umgestaltet und dadurch ornamental behandelt wird: in ihrem praktischen Zwecke wird sie hierdurch nicht gehindert.

Nun soll das Körbchen in Thon nachgebildet werden. Die Bildsamkeit des Stoffes ließe die genaue Nachahmung sehr wohl zu; allein die Gebrechlichkeit des gebrannten

Thones sowie die Schwierigkeit bei der immer neuen Modellierung jedes einzelnen Stückes treten hindernd ein. Aus beiden Gründen erscheint die undurchbrochene glatte Wandung der Natur des Stoffes und der gewöhnlichen Art der Herstellung des Gefäßes auf der Scheibe allein entsprechend. Soll das Gefäß dennoch nachahmende Bedeutung haben, so bietet gerade die glatte Wandung ein gutes Mittel, durch Einritzung oder durch Farbenauftrag an die Form des Vorbildes zu erinnern. Gerade weil aber hierdurch nur erinnert, nicht getäuscht werden soll, gewinnt diese nachbildende, erinnernde Form volle Freiheit der Entwickelung, die allmählich zu einer solchen Selbständigkeit und Unabhängigkeit führt, daß die Art der Entstehung mit der Zeit vollständig verdunkelt wird.

An Stelle des Thones soll das verwandte Porzellan treten. Bei ihm tritt die Herstellung durch Formen ein. Infolge dieser Art der Gestaltung macht ein durchbrochenes Geräte keine besonderen Schwierigkeiten; wohl aber wird das nachahmende Flechtwerk bei der gebrechlichen Natur des Stoffes durch diese Technik eine Veränderung erleiden. Die einzelnen Flechten müssen mehr Körper haben, um nicht zu leicht zu zerbrechen. Sie werden daher kräftiger und rundlicher werden als die flachen Stränge des ursprünglichen Flechtwerkes. Freilich wird hierdurch eine größere Schwere bewirkt; diese ist aber doch nicht so groß wie bei der entsprechenden Metallmasse und daher dem Gebrauche nicht hinderlich.

Das Glas ist eine leichtflüssige Masse bei der Verarbeitung. Es könnte daher technisch sehr wohl zu gleicher Form gebracht werden, allein die Haupttugend des Glases für den Anblick, seine Durchsichtigkeit, fiele für die ästhetische Wirkung vollständig weg. Soll aber die Durchsichtigkeit zur Geltung kommen, so bedarf es der Flächen; es wird also hier wieder die Wandung in ihr Recht treten, jedoch aus einem ganz anderen Grunde als bei dem Thone. Aber wie bei diesem, bietet die Wandung die beste Gelegenheit für Einritzung und Aufmalung von Zeichnungen, welche an die ursprünglichen Formen erinnern können, sich aber meist wohl lieber der gewonnenen

Unabhängigkeit erfreuen und ihre eignen Wege gehen werden.

Die Feinfühligkeit für die Natur des Stoffes und seiner daraus entspringenden praktischen Verwendung, die Empfindung für das, was man ihm nicht zumuten kann, die Fähigkeit aus der Erkenntnis der Natur des Stoffes heraus die Formen so umzugestalten, wie es dieser Natur entspricht, kann man Stilgefühl nennen. Nur muß man sich dabei bewußt bleiben, daß damit nur eine Seite des Stilgefühls bezeichnet ist, nur die auf die Natur des Stoffes bezügliche Seite (Vgl. S. 40, 65). Verstöße gegen dieses Stilgefühl finden sich im praktischen Kunstgewerbe tagtäglich, ja man kann sagen, daß der Geschmack des großen Publikums sich gerade dann am meisten angeregt fühlt, wenn einem Stoffe etwas zugemutet wird, wogegen sich seine Natur am meisten sträubt. Es ist, als ob allein dieser Widerspruch imstande wäre den stumpfen Geschmack aufzurütteln, damit er überhaupt zu einer Thätigkeit gelangt. Es ist dies der Standpunkt, auf welchem nicht das Kunstwerk, sondern das Kunststück gefällt: dieses ist aber um so größer und darum um so geschätzter, je mehr es dem gewöhnlichen Verfahren widerspricht.

Haben wir oben gesehen, daß bei der Vereinigung eines Stoffes mit einer seiner Natur ursprünglich fremden Form zu einer neuen Einheit, welche den Eindruck der Notwendigkeit gerade solcher Existenz hervorbringt, die Form der nachgiebigere Teil ist, so folgt daraus noch nicht, daß sie für das richtige Verhältnis der beiden ursprünglich einander fremden Elemente nicht auch eine große Bedeutung habe. Diese wird durch den eigentümlichen Zweck bestimmt, der sich nicht damit begnügt, die Form überhaupt in einem ihr fremden Stoffe zu gestalten, sondern der sie an einem zu ganz besonderem praktischen Gebrauche hergestellten Gegenstande aus einem ihr fremden Stoffe verwendet. Es tritt also hier der bereits berührte spezifische Unterschied des kunstgewerblichen Erzeugnisses von dem bildkünstlerischen in Wirksamkeit. Bei dem bildkünstlerischen liegt der Zweck in der Gestaltung der Form beschlossen: auch auf sie übt der gewählte Stoff seinen Einfluß

aus, aber doch so, daß mit der Thatsache, daß er Träger dieser Form geworden ist, seine Aufgabe ihr Ende erreicht hat; bei dem kunstgewerblichen Erzeugnisse fängt aber in diesem Augenblicke der Erreichung der gewünschten Formbildung die auf praktischen Gebrauch ausgehende Aufgabe des umgestalteten Stoffes recht eigentlich erst an. Die bildliche Form darf also zur Erfüllung des praktischen Zweckes, der jetzt erst beginnenden Aufgabe des umgestalteten Stoffes, sich nicht gleichgiltig verhalten oder gar ihre eigenen Wege gehen: sie muß vielmehr helfend, dienend, erläuternd eintreten, sie muß die im Stoffe schlummernden, durch seine praktische Umgestaltung thatsächlich lebendig gemachten Eigenschaften auch für die Anschauung beleben, sie muß eine Sprache reden, in welcher die mobil gewordene Kraft des Stoffes sich zu äußern und verständlich zu machen vermag. Soll aber die Form gleich einer Sprache andeuten, so muß sie mit dem Charakter der lebendig gewordenen Kraft eine innere Verwandtschaft haben: nur diese Gleichartigkeit gestattet es, daß sie sinnbildlich, daß sie symbolisch wirke. Soll die aufsteigende Kraft der Säule im Kampfe mit dem lastenden Tragbalken zur Anschauung kommen, so ist das Blatt eine treffliche Form: der Last kann es sich beugen, kraft seiner Elastizität strebt es aber empor, dem natürlichen Ziele seines Wachstums folgend. Wo diese sinnbildliche Sprache der Form aufhört, wo sie in ein Mißverhältnis zu der Kraft tritt, die sie aussprechen soll, da ist sie ein Mißbrauch, und das Zusammentreten von Stoff und Form bleibt eine Willkür. Sowie also einerseits als grundlegende Vorbedingung zur Schaffung eines kunstgewerblichen Gegenstandes das Verständnis der eigenartigen Natur jedes Stoffes gehört, damit man überhaupt wisse was zum Ausdruck gelangen soll und wie es der Natur des besondern Stoffes entsprechend allein zum Ausdruck kommen kann, so gehört andererseits das Verständnis der Form dazu, damit für die richtig empfundene Natur des Stoffes auch die richtige Sprache gefunden werde. Die Fähigkeit die sprachliche Kraft der Formen, ihre sinnbildliche Befähigung herauszufühlen oder zu erkennen, ist die zweite Seite des Stilge-

fühls, welches also, wenn es ein vollkommnes sein soll, sowohl nach der stofflichen als auch nach der formbildlichen Seite hin wirken muß. Daß auch diese Seite des Stilgefühls im großen Publikum nicht vorhanden ist, daß auch hier das Kunststück, die der Erwartung möglichst widersprechende Erscheinung, in vollster Blüte steht, das zeigt jeder Blick in das praktische Kunstgewerbe. Es drängt sich dabei die Beobachtung auf, daß dies Mißverhältnis zwischen der Kraft, die zum Ausdruck kommen soll, und der Form, welche diesen Ausdruck zu geben hat, in demselben Grade wächst, in welchem die kunstgewerbliche Schöpfung sich von ihrem sichersten Vorbilde oder doch wenigstens ihrem sichersten Leitstern, der Architektur, entfernt. In der Architektur, die nach ihrer bildlichen Seite hin sehr wohl zum Kunsthandwerk zu rechnen ist, kommen die wirkenden Kräfte naturgemäß am deutlichsten zum Bewußtsein, sodaß auch da, wo sie zeitweilig verdunkelt werden und die Formsprache zur Willkür wird, ihre ursprüngliche Bedeutung sich doch immer wieder am ersten hervordrängt und einen reinigenden Einfluß auch auf das mit ihr Zusammenhängende auszuüben vermag. Wo aber dieser Zusammenhang aufhört, wo, wie beim Ausputz der eigenen Erscheinung, die subjektive Willkür ungehemmt hervorbricht und jeder Laune, jeder Liebhaberei der Weg offen steht, da hat der Mangel an Stilgefühl, wie er sich im Mißverständnis des Verhältnisses der Form zu der praktischen Verwendung des zu solchem Zwecke umgestalteten Stoffes zeigt, ein unerschöpfliches Feld.

Aber auch wenn die symbolische Bedeutung der Form erkannt ist, bietet die Behandlung der Form Schwierigkeiten, welche ihre Lösung nur in der richtigen Erfassung der symbolischen Aufgabe der bildlichen Form finden können. Darf diese dahin bestimmt werden, daß sie die im praktischen Gebrauche zur Verwendung kommende Kraft des Stoffes, seine gerade hier wirkende Funktion für die Anschauung andeuten soll, so ist die Art, wie das geschehen kann, doch eine vielfache. Im wesentlichen wird sie sich aber auf die Hauptunterschiede in der Behandlung der bildlichen Form überhaupt zurückführen lassen.

Die bildliche Form giebt entweder ein allgemein andeutendes oder ein realistisch getreues oder ein die Natur gleichsam selbst ersetzendes naturalistisches Bild. Auf der ersten Stufe bewahrt der Stoff am deutlichsten seine Natur und kommt daher in seiner Eigentümlichkeit am meisten zur Geltung, auf der zweiten wird er der keine eigene Bedeutung beanspruchende Träger der zur Hauptsache gewordenen Form, auf der dritten sucht der Stoff seine Natur abzuleugnen, damit sich die Form entwickeln kann, als ob sie ihren eigenen Stoff zur Verfügung hätte. Bezeichnet man die erste Stufe als die stilisierende, die zweite als die realistische, die dritte als die naturalistische, so ergiebt sich leicht aus dem Verhältnis, welches bei der kunstgewerblichen Schöpfung die bildliche Form zum Stoffe hat, daß hier, wo sie als helfende und dienende Macht, als sprachliches Ausdrucksmittel erscheint, ihr nur die Stellung zukommt, bei welcher der Stoff das herrschende Element bleibt. Die Bildform wird sich also den stilisierenden, nur allgemein andeutenden Charakter bewahren müssen. Dieser aber wird wesentlich darin bestehen, daß die einzelnen Teile sich den einfachsten Formgesetzen unterwerfen, wie sie bei rein linearen Gestaltungen herrschen, und in welchen jede individuelle Regung unterdrückt wird, den Gesetzen des Parallelismus, der Symmetrie, der Proportionen. Es ist klar, daß hierdurch in das Ganze der kunstgewerblichen Schöpfung Stileinheit kommt: die nichtbildlichen Gestaltungen des Gegenstandes unterliegen denselben Formgesetzen, welchen sich die bildlichen Formen gleichfalls fügen; in ihnen klingt also dasselbe Formgesetz wieder, welchem die praktische Umgestaltung des Stoffes ihre Bildung verdankt, soweit sie ästhetische Wirkung erzielen will. Sowie der Realismus eindringt, entsteht ein Widerstreit zwischen dem linearen und dem bildlichen Teile der Gesamtgestaltung, der zu schreiender Dissonanz wird, sobald die naturalistische Form sich herandrängt. Das stilisierende Kapitäl, wie es die altgriechischen, die strengromanischen und frühgotischen Formen zeigen, weist jene Harmonie deutlich auf; das spätromanische Blattkapitäl, das gotische in seiner Blüte zeigt den zum Naturalismus heranwachsenden Realis-

mus; in der späten Gotik, im Rokoko ist der Naturalismus zum entschiedensten Durchbruch gekommen, wenn sich dort das Astwerk bildet und hier figürliche Balkenträger den Ausdruck momentaner Seelenstimmung erstreben.

In der geschichtlichen Entwickelung folgt natürlich das Kunsthandwerk der von der Kunst überhaupt eingeschlagenen Richtung. In einer Zeit, welche außerhalb einer sich naturgemäß vollziehenden, die jedesmalige Gegenwart ganz und im wesentlichen gleichmäßig ergreifenden Entwickelung steht, welche tastend und hilfsbedürftig bald hierhin, bald dorthin greift, um festen Boden zu finden, ist es jedoch berechtigt und notwendig, den sicheren Ausgangspunkt wissenschaftlich festzustellen. Das Resultat ist dies, daß nur die stilisierende Behandlung der bildlichen Formen dem Charakter der kunstgewerblichen Schöpfung entsprechen. Auf Schulen sollte daher diese Behandlung wie die feststehende grammatische Regel gelehrt werden: nur sie gestattet es, dem wichtigsten Gesichtspunkte die herrschende Bedeutung zu verleihen, die er verdient, dem Einführen in die Charakteristik des Stoffes; nur sie gestattet es aber auch, die dienende symbolische Bedeutung der bildlichen Formen auf Grund der richtig erkannten, dem besonderen Stoffe innewohnenden Kräfte in den Dienst eben dieser Kräfte zu stellen und so das richtige Verhältnis zwischen beiden herzustellen. Von diesem sicheren Boden aus mag dann das Genie seine Flüge unternehmen: auch bei dem kühnsten wird es des rechten Leitsterns nicht entbehren. Das nachschaffende Talent aber wird durch die daneben hergehende historische Betrachtung nicht zu verkehrter Nachahmung, nicht zu gedankenloser Vermischung der Formen, nicht zu einer mit der konstruktiven Kraft des Stoffes im Widerspruch stehenden Formenbildung gelangen. Durch derartige Schöpfungen kann auch das Publikum allmählich wieder ein Verständnis für die Bedeutung des Stoffes sowie der Form im Kunstgewerbe und ihrer Beziehung zu einander gewinnen. Damit fängt aber sein Urteil an, in gutem Sinne ebenso maßgebend für die Produktion zu werden, wie es dies jetzt meist noch in schlechtem Sinne ist. Vielleicht läßt sich dann auch die größte Gefahr,

mit welcher die moderne Zeit das Kunsthandwerk bedroht, leichter abwenden, als es ohne solch gebildeteres Urteil der Fall sein möchte. Diese größte Gefahr aber besteht in der durch die Maschine mehr als jemals früher geförderten und von dem Publikum aus Billigkeitsrücksichten gewünschten Massenproduktion: das Kunsthandwerk wird durch sie mehr und mehr zur Kunstindustrie.

Je größer die Anwendung der Maschine ist, desto mehr wird mit der Hand zugleich der Ausdruck der Persönlichkeit zurückgedrängt: an Stelle der Unmittelbarkeit der Formensprache tritt die seelenlose Regelmäßigkeit, welche mehr das Erstaunen über die besiegte Schwierigkeit, als die Freude über eine nach harmonischer Gestaltung ringende Thätigkeit bewirkt, also mehr den Eindruck des Kunststückes als den der Kunstschöpfung erzeugt. Mangelt aber bei dem Schöpfer der Ausdruck persönlich empfundener Thätigkeit, so stumpft sich bei dem Beschauer die Empfindungsfähigkeit für das künstlerische Schaffen und damit die wesentliche Voraussetzung eines über das Bewußtwerden regelrechter Verhältnisse hinausgehenden ästhetischen Genusses ab. Nun wird aber ferner die Massenproduktion das Bestreben haben, Formen, welche in kostbareren Stoffen Beifall gefunden haben, auch in billigeren Stoffen auszunutzen. Geschähe das mit Berücksichtigung der Natur dieser Stoffe, sodaß eine entsprechende Umgestaltung stattfände, so wäre das der durchaus berechtigte Vorgang des Stoffwechsels: an Stelle des Teppichs tritt die Tapete, welche die durch den Wechsel der Technik unabhängig gewordne Form, auch wenn sie die Erinnerung an den Teppich festhält, dennoch unendlich freier und mannigfaltiger gestalten kann, als es die Technik der Weberei je gestattet hätte. In der Regel aber wird dies Ersetzen dahin gehen, dem billigeren Stoffe das Aussehen des kostbareren zu geben: der Stoffwechsel geht auf Täuschung aus, die Tapete soll aussehen, als ob sie ein Gewebe wäre, statt daß unter Bekennung ihres Stoffes und unter Verwertung der durch die Technik des Druckes gebotenen Erleichterungen und Erweiterungen des Formengebietes nur eine Erinnerung an den Teppich festgehalten und erstrebt

würde. Damit ist aber der falsche Weg betreten, welcher das Kunstgewerbe schädigt und das Publikum irreführt.

Glücklicherweise wird nicht die ganze Massenproduktion von diesem traurigen Bestreben nach Stofftäuschung beherrscht. Es scheint doch auch hier allmählich der Gedanke durchzudringen, daß die Grundbedingung für eine gedeihliche kunstgewerbliche Thätigkeit in dem offenen Bekenntnis des Stoffes liegt: erst so wird die künstlerische Verwertung seiner eigentümlichen Kräfte ermöglicht, und das Verständnis für sie und damit auch für die Berechtigung der Anwendung des neuen Stoffes gewonnen. Ist dies aber der Fall, so kann sich die durch die Technik verlangte Arbeitsteilung bei der Maschinenproduktion auch wieder segensreich erweisen. Während die technische Herstellung eine Sache für sich ist, gelangt andrerseits die schöpferische Thätigkeit des Erfinders zu erhöhter Bedeutung. So scheidet sich aus der großen Masse der Produzierenden ein kleiner Teil, der künstlerisch schaffende, aus. Ihm ist es möglich, sich eine höhere künstlerische Vorbildung zu verschaffen, die Natur der zu behandelnden Stoffe sich klar zu machen, die historische Entwickelung der Sprache der bildlichen Formen, sowie ihre ästhetische Bedeutung kennen zu lernen und demgemäß ihr Schaffen zu gestalten. Freilich wird ihm die Leistungsfähigkeit der Maschine Schranken auferlegen; aber der rechte Künstler wird gerade in diesen Schranken wieder neue Quellen für die Ausbildung der Formensprache zu finden wissen: gerade hierin wird er beweisen, daß er Künstler ist. Eines aber wird auf diesem Wege immer verloren gehen: der unmittelbare Ausdruck der Persönlichkeit. Da bleibt denn nur zu hoffen, daß neben der Mehrzahl der Minderbemittelten, welche ihr ästhetisches Bedürfnis mit den Maschinenprodukten des Kunstgewerbes befriedigen muß, es Wohlhabende genug gebe, welche mit den Mitteln auch das Bedürfnis besitzen, unmittelbar vom Künstler selbst Geschaffenes nicht bloß auf dem Gebiete der Kunst im engeren Sinne, sondern auch auf dem weitern Kunstgebiete, auf dem des Kunstgewerbes zu verstehen und zu begehren: wo zwischen Erfindung und Ausführung die Hand allein thätig ist, kann

sich auch in der kunstgewerblichen Schöpfung jenes Leben zeigen, welches als das Ergebnis einer erhöhten Stimmung der auf- und abwogenden menschlichen Seele von Herz zu Herzen spricht. Eine solche Sprache wird aber nur da eintreten können, wo außer der Natur der Form auch die Natur des Stoffes erkannt und damit ein Grundproblem des Kunstgewerbes verstanden wird, die Frage, wie beide in ein richtiges, das im einzelnen Falle erstrebte Ziel erreichendes Verhältnis zu treten vermögen.

V. Die Tragik in Werken hellenischer Plastik.

I.

Die glänzende Erwerbung der pergamenischen Skulpturen für Deutschland hat die allseitige Aufmerksamkeit auf die wichtige Epoche der pergamenischen Kunst und die ihr entstammenden wenigen Originalwerke gelenkt, die wir bisher besessen haben, und die zum Teil mit dem neuen Funde in enger Verbindung stehen. Bekanntlich handelt es sich bei diesem Funde um das große Weihegeschenk, welches Attalos I. von Pergamon gegen Ende des 3. Jahrhunderts in seiner Hauptstadt zur Erinnerung an den Sieg aufgestellt hat, den er über die sein Reich mit Vernichtung bedrohenden keltischen Eindringlinge, die Gallier, im Jahre 238 v. Chr. in entscheidender Weise davongetragen hat. Allein nicht nur in der eigenen Heimat wollte er die Erinnerung an seinen Sieg festhalten: ganz Hellas sollte Kunde davon erhalten, daß er der Verteidiger griechischer Kultur gegen barbarische Zerstörungswut gewesen sei. Er glaubte kein besseres Mittel hierfür zu finden, als indem er in dem Zentrum der griechischen Kultur laut seine Thaten erzählen ließ. Die Akropolis von Athen sollte sein Weihegeschenk aufnehmen, damit von da aus sein Ruhm sich über ganz Hellas verbreitete. Und dieses Weihegeschenk ist uns zum Teile, freilich nur zum allerkleinsten Teile, erhalten: einer glück-

lichen Konjektur Brunns ist es zu verdanken, daß wir eine Reihe von Statuen als Überreste dieses großen Werkes kennen. An diese reihen sich noch zwei Einzelwerke in größerem Maßstabe, welche sich zwar der durch jenes Werk ins Leben gerufenen neuen Richtung anschlossen, aber in selbständiger künstlerischer Weise einige der dort gegebenen Motive weiter ausbildeten und vertieften. Für diese Annahme sprechen die weit vollendetere Ausführung, ebenso wie die weit edlere Auffassung. Alle diese Werke aber tragen einen scharf ausgeprägten gemeinschaftlichen Charakter, der sowohl für die Kunstsprache jener Zeit als auch für die geistige Bedeutung der Bildkunst in ihr, für die Art der Auffassung der ihr gestellten höchsten Aufgaben und somit für das Verständnis der Zeit selbst von entscheidender Wichtigkeit ist.

Schon der Gesamtcharakter des großen Weihegeschenkes in Athen ist ein höchst eigentümlicher. Das ganze Werk, das aus 60—80 einzelnen Figuren in halber Lebensgröße bestanden zu haben scheint, und dessen Aufstellungsort mit großer Wahrscheinlichkeit am östlichen Teile der südlichen Mauer der Akropolis wieder aufgefunden worden ist, setzte sich aus vier Gruppen zusammen, die in einem leicht erkennbaren Zusammenhange stehen. In Pergamon durfte Attalos sich allein feiern: in Athen mußte er sich die Berechtigung dazu erst durch eine Huldigung Athens gleichsam erkaufen. Er that dies durch die Darstellung der ruhmvollsten Schlacht der Athener im Kampfe gegen die Barbaren, des Sieges bei Marathon, mit welchem die Athener Griechenland gegenüber dieselbe Aufgabe erfüllt hatten, die er jetzt im Kampfe gegen die Gallier gelöst hatte: Schutz der Kultur gegen den Einbruch der Barbaren. Aber der einfach historische Ruhm genügte nicht. Sollte dieser in das rechte Licht treten, so mußte ihm ein erhabenes Gegenbild gegenübergestellt werden, durch dessen Gleichsetzung erst das historische Ereignis in seiner ganzen Bedeutung hervortreten konnte. Dies war die Besiegung der Amazonen, bei deren Darstellung wohl Theseus die Hauptrolle gespielt haben mag, so daß ihm, dem Landesheros, Miltiades und die Seinen als gleichberechtigt, als im Ruhme

ebenbürtig an die Seite traten. Neben diese Doppelgruppe trat nun die zweite, in welcher zunächst die Gruppe des siegreichen Kampfes der Pergamener gegen die Gallier den historischen Kern bildete. Auch ihm mußte ein mythisches Gegenbild zu Teil werden, welches den Kampf des Attalos erst in seiner ganzen Größe und Wichtigkeit erkennen lassen sollte. Und hier wählte der König nichts Geringeres als den Kampf der Götter gegen die Giganten: waren die barbarischen Gallier wild und furchtbar wie die Giganten, so waren der König und die Seinen den Göttern gleich und über die Barbaren erhaben wie die Himmlischen über die aufrührerischen Riesen.

Auch die ältere griechische Kunst hat solche mythische Darstellungen als Gegenbilder oder die Hereinziehung der Gottheiten in die historische Welt gekannt. So waren in dem Weihegeschenk der Phoker in Delphi die Heroen ihres Landes mit den siegreichen Feldherren zusammengestellt, in dem marathonischen Siegesdenkmal des Phidias Athene und Apollon mit Miltiades vereint, zu welchen noch die Heroen des Landes traten. Und als die Aegineten den Ruhm verewigen wollten, der ihnen bei der Abwehr der Perser von Griechenland, besonders in der Schlacht bei Salamis, zu Teil geworden war, da stellten sie in die Giebel ihres Tempels Telamon und Aias, »Aeginas starke Horte«, wie sie einen gefallenen Gefährten gegen die Barbaren verteidigten und diese zurückschlugen: zu ihnen aber trat schützend Pallas Athene. Der Grundgedanke ist hier offenbar überall der der frommen Erkenntnis, daß die gefeierten Großthaten nur durch Hilfe der Gottheit, nicht durch Menschenhand allein geschehen sind, daß deshalb die Menschen bescheiden neben den höheren Mächten zurücktreten und eben dadurch das ihnen gesetzte Maß nicht überschreiten. So drückt die Plastik mit ihren beschränkteren Mitteln dieselbe Grundstimmung aus, die mit ihren reicheren Mitteln die pindarische Poesie immer und immer wieder hervorhebt und der sie eine Wendung verleiht, wie sie die Plastik unmittelbar nicht ausdrücken konnte: die Warnung vor der Selbstüberhebung, die Mahnung in den Schranken zu bleiben, welche den Sterblichen gesetzt sind.

Dieser fromme Sinn ist jetzt in der pergamenischen Kunst gründlich verschwunden. Die Hinweisung auf jene Götterthaten dient nicht zur Mäßigung des Siegesbewußtseins, sondern zur Steigerung der Siegesfreude und des Siegesstolzes: die Menschen stehen den Göttern um ebensoviel näher wie diese von ihrer Höhe haben herabsteigen und sich vermenschlichen müssen, und die Scheu vor Überhebung verschwindet in dem Maße, in welchem der Glaube an die Götter mehr und mehr äußerlich und seelenlos wird. So konnte zur Erreichung des gewünschten Eindrucks auch nicht mehr die maßvolle Ruhe in der Darstellungsart genügen; es mußte vielmehr die höchste dramatische Lebendigkeit, der energischeste Ausdruck, die leidenschaftlichste Erregung als Ersatz für die mangelnde Hoheit in der schaffenden Empfindung eintreten: eben diese Eigenschaften sind es, welche uns als die charakteristischesten des neuen Fundes mitgeteilt werden. Auch in ihm spielt die Parallele mit dem Gigantenkampf eine wichtige Rolle. Wir können hieraus entnehmen, wie sehr dem Könige selbst, gewiß aber auch der Gesamtanschauung seiner Zeit die in dieser prahlerischen Gegenüberstellung sich verkündende Auffassung menschlicher und göttlicher Verhältnisse entsprach. Die hieraus sich ergebende Richtung auf ergreifenden, leidenschaftlichen, aufregenden Ausdruck spricht sich auch in den wenigen Resten des Attalischen Weihegeschenkes noch deutlich genug aus, in welchem uns ein seltsam erscheinendes und doch recht wohl begreifliches Geschick nur Besiegte erhalten hat: diese waren wegen der geringeren Erhebung vom Boden der Zerstörung weniger ausgesetzt und konnten auch wohl leichter verschleppt werden.

In diesem selbstbewußten Gegenüberstellen mythischer und wirklicher Ereignisse liegt aber auch der Keim für das Bestreben, diese letzteren als das was sie sein sollten möglichst scharf kenntlich zu machen, so daß ein Zweifel über ihre Bedeutung nicht aufkommen konnte. Die an und für sich schon vorhandene realistische Tendenz der Kunst, das Streben nach Naturwahrheit, bildete sich zu der erweiterten Tendenz auf historische Wahrheit fort

und fügte so der pergamenischen Kunst ein neues Element hinzu. Dennoch war sie zu sehr von griechischem Geiste erfüllt, als daß diese historische Wahrheit zu einer sklavischen Nachahmung hätte werden können. Die auch hier noch herrschende ideale Auffassungsweise benutzte die Darstellung der historischen Wahrheit, soweit sie ihr zur Erreichung des Zweckes, der sicheren Erkennung, notwendig war; darüber hinaus schaltete sie auch jetzt und hier mit der historischen Treue so souverän, wie es der Kunst zukommt, so lange sie Schöpferin bleibt und nicht Sklavin, nicht Photographie wird. Wir dürfen daher sicher sein, daß die Merkmale, welche uns der Künstler als Erkennungszeichen vorführt, historisch genau sind, d. h. so wie sie wirklich bei den dargestellten Ereignissen vorkamen; wir dürfen aber nicht umgekehrt schließen, daß, weil der Künstler nur diese Erkennungszeichen gewählt, die wirklichen Menschen auch genau ebenso nur mit ihnen versehen gewesen seien. Er vergaß über dem historischen Zwecke den künstlerischen nicht, und nachdem er jenem genug gethan hatte, machte er sein Recht auf diesen geltend. Wenn er uns eine bestimmte Nationalität erkennen lassen will, so giebt er ihr die charakteristischen, dem Griechen am meisten auffallenden Merkmale, also dem Perser die Hosen neben der phrygischen, überhaupt den Asiaten bezeichnenden spitzen Mütze und den Schuhen. Ist diese aber so kenntlich gemacht, so scheut sich der Künstler nicht, den Oberkörper des Persers nackt darzustellen, sicher mit vollem Bewußtsein gegen die historische Wahrheit: er wollte als Künstler eben nicht Gewänder, sondern den Körper selbst und die in jedem Muskel pulsierende Seele darstellen. So wird hier derselbe, echt griechische Kompromiß geschlossen, der in den Heroendarstellungen zur Charakterisierung sich mit einem Waffenstücke begnügte, dann aber dem Künstler den freien Spielraum ließ zu der edleren, wahrhaft künstlerischen Charakteristik durch die Bildung des Körpers, des Trägers und Verkünders des Seelenlebens. Will man, wie es geschehen ist, aus der Nacktheit des Oberkörpers des uns erhaltenen Persers schließen, daß wegen dieser Nacktheit, die der historischen

Tracht der Perser nicht entspräche, trotz der für diese charakteristischen Hosen ein Gallier dargestellt sei, so liegt darin eine Verkennung des auch diesen historischen Darstellungen zu Grunde liegenden, sich ihnen aber nicht sklavisch unterordnenden künstlerischen Gesichtspunktes, der auch in anderen Werken verwandter Richtung siegreich durchbricht. Auch Laokoon ist, obgleich er sich am Altare befindet, nackt und nicht im priesterlichen Gewande. Aber gerade der Altar genügt, ihn als Priester zu kennzeichnen: der realen Wahrheit ist Genüge gethan, und der Künstler darf nun frei seinem künstlerischen Ziele folgen.

Betrachten wir von diesem Gesichtspunkte aus die als zum Weihegeschenk auf der Akropolis gehörig erkannten Reste, so ergiebt sich, daß fast alle vier Gruppen vertreten sind. Außer der unverkennbaren Amazone (7)*) und dem bereits genannten Perser (10), beide in Neapel, sind die Gallier verhältnismäßig zahlreich erhalten. Sie sind am Gesichtsausdruck, dem nicht gymnastisch durchgebildeten rohen Körper, besonders aber an dem wilden, struppigen Haare sicher zu erkennen. Zu ihnen gehören zwei unbekleidete Krieger, in Venedig (1) und in Paris (5), sowie der am Oberkörper leicht bekleidete in Venedig (4). Tritt hier schon ein Unterschied in den äußeren Merkmalen ein, soweit sie unwesentlich sind, und darf als sicher angenommen werden, daß die Gallier nicht ganz schutzlos in den Kampf gegangen sind, am allerwenigsten aber, nachdem sie mit wohlgerüsteten Völkern längere Zeit Krieg geführt und von ihnen Waffen oder Rüstungsstücke erobert hatten, so werden wir uns nicht wundern, auch einen behelmten Gallier zu finden (8, in Neapel), woran der Umstand nichts ändert, daß vielleicht der angesetzte Kopf nicht ursprünglich zu diesem Rumpfe gehört hat. Ja, man darf vielleicht gerade diese Behelmung als einen porträtartigen, gewiß für viele Gallier charakteristischen Zug in Anspruch nehmen: sie haben sich sicherlich oft mit den Beutestücken der besiegten

*) Die Reste sind in Overbecks »Geschichte der griechischen Plastik« auf einer Übersichtstafel zusammengestellt; die dort gemachte Numerierung ist hier zu rascherer Orientierung beibehalten und im Texte in Klammern hinzugefügt.

Feinde geschmückt und boten mit dieser Beute einen um so merkwürdigeren Anblick dar, als er sie als früher siegreiche und daher gefährliche Gegner kennzeichnete.

Wenn wir die bei Castelani in Rom befindliche Statue (2) als zu sehr aus echten und unechten Teilen, unter Vorwiegen der letzteren, zusammengestückelt lieber bei Seite lassen, so bleiben noch drei Figuren übrig, welche eher einen Zweifel über ihre Bedeutung zulassen können. Die Zipfelmütze der römischen Statue (3) verbietet einen Gallier anzunehmen, die sonst vollständige Nackheit schließt den Perser aus. Da nun die spitze Mütze auf Asien hindeutet, so ergiebt sich wohl mit Sicherheit, daß wir hier einen Pergamener, einen Krieger des aus griechischen und asiatischen Elementen gemischten Staatswesens vor uns sehen. Hier scheint das barbarische Element den Vorrang zu haben, worauf außer der Körperbildung besonders das in derben Zügen gebildete und durch den erschreckenden Ausdruck verzweifelnder Sorge noch wilder gemachte Gesicht hindeutet. Gleichfalls für einen Pergamener, aber griechischen Elementes, möchten wir den Jüngling in Venedig halten (9), dessen edler, sorgfältig durchgebildeter Körper, im Vereine mit dem lockigen Haare, das sich deutlich von dem der Gallier unterscheidet, auf griechische Kultur hinweist, während der sechseckige Schild und auch der gewundene Leibgurt ungriechische Merkmale sind und, da Gallier und Perser ausgeschlossen bleiben, nur bei einem Pergamener vorausgesetzt werden können. In der letzten Figur, dem Toten in Neapel (6), könnte man zunächst einen Gallier vermuten. Beobachtet man aber die gerade den Galliern gegenüber gesteigerte Wildheit im Ausdruck wie im Haare, den den Galliern fremden Vollbart, die nicht nur wie bei dem Gallier in Neapel (8) unter den Armen, sondern auch über dem Brustbein ausgeführten zottigen Haare, die sich bei keinem der Gallier finden, so müssen wir eine Persönlichkeit voraussetzen, welche gerade in diesem höheren Grade von Wildheit ihr Kennzeichen finden muß, und dies kann nur ein Gigant sein. Wenn der Künstler ihm statt eines Baumastes als Waffe ein Schwert gegeben hat, so ist dies, wie Overbeck nach-

weist, nichts Alleinstehendes. Zudem haben die alten Künstler keinen Kanon gehabt, über den hinauszugehen nicht erlaubt gewesen wäre, sondern eine Überlieferung, die nie sklavisch befolgt worden ist. Gar seltsam ist es, wenn jetzt häufig unsere obendrein recht lückenhafte Kenntnis der Kunstwerke des Altertums zu einem solchen Kanon umgestempelt wird, und demgemäß Schlüsse gemacht werden. Weil die uns bekannten Werke gewöhnlich dem Giganten kein Schwert geben, so soll diese Figur, die ein Schwert hat, kein Gigant sein können. Das Richtige ist selbstverständlich, daß, wenn alle sonstigen Merkmale auf einen Giganten hinweisen, unsere lückenhafte Kenntnis, statt eine Möglichkeit auszuschließen, sich um eine Thatsache bereichert. Auch das um den linken Arm geschlungene Löwenfell wird sich am besten für den höchsten Grad der Wildheit eignen. Wenn aber der Künstler nicht, wie es bei dem neuen Funde, jedoch nicht immer, der Fall ist, die Giganten mit Schlangenfüßen dargestellt hat, so zeigt er damit nur seinen künstlerischen Takt: was sich für das Relief eignet und dort zu besonderer Schönheit ausgenutzt werden kann, widerstrebt dem freistehenden Marmorwerke. Dazu mag noch gekommen sein, daß durch diese Vermenschlichung der Giganten die Darstellung dieser Gruppe in eine engere Formverwandtschaft mit den übrigen, unmittelbar danebenstehenden, gleichzeitig zu überschauenden Gruppen trat, ohne daß ein fremdartiges Element die beabsichtigte Gleichstellung gestört hätte.

Überblicken wir nochmals die Reste, so finden wir Vertreter fast aller Parteien: nur Götter und Griechen fehlen. Sollten sich diese nicht auch noch irgendwo in Museen verstecken und nur deswegen bis jetzt nicht erkannt worden sein, weil gerade diese beiden Parteien in ihren charakteristischen Merkmalen nichts haben konnten, was sie uns als Glieder dieser Gruppe und nicht ebensogut als die einer andern Gruppe oder als selbständige Werke hätte erscheinen lassen können? Hier könnten nur die Größenverhältnisse und die Stileigentümlichkeiten für das Urteil maßgebend sein.

Die bisher erwähnten Statuen sind uns aller Wahrschein-

lichkeit nach (vgl. Friedrich Wolters, Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik S. 522) im Originale erhalten und gestatten auch bei größeren Verletzungen eine im wesentlichen sichere Wiederherstellung. Möglicherweise sind uns aber auch noch einige Nachbildungen überliefert, welche uns das Bild der Gruppen zu vervollständigen helfen können. Dahin gehört eine in Neapel befindliche, verwundet vom Pferde sinkende Amazone, welche in der erhobenen Linken den Schild hält, während der rechten Hand die Waffe entglitten ist, sowie ein ebendort befindlicher Krieger zu Pferde, mit der Rechten zum Schwertschlage ausholend, den Schild in der Linken. Der letztere besonders ist stark ergänzt, die Arbeit bei beiden Werken eine geringe, die Richtung auf realistische Darstellung jedoch dieselbe, manche Einzelheiten, wie die Brustbildung der Amazone ganz übereinstimmend, während das Raffinement in der Technik, wie in dem durch das Gewand durchscheinenden Nabel bei der Amazone, bedeutend zugenommen hat.

So spärlich auch diese Reste sind, so genügen sie doch, um uns die Gebiete des Empfindens deutlich erkennen zu lassen, auf welche der Künstler vorzugsweise wirken wollte. Läßt schon der Gegenstand, leidenschaftliche Kämpfe, heftige Aufregung des Gemütes erwarten, so zeigen die Reste, mit welchem Geschicke der Meister es verstanden hat, aus diesen Kämpfen die Momente hervorzuheben, welche seinen Absichten am meisten entsprachen: Erschütterung des Gemütes durch überraschenden, heftig und unvermeidlich hereinbrechenden Tod, durch angst- und entsetzenerfüllten Versuch der Abwehr des dennoch unausweichlichen Verderbens, und daneben ergreifende Wehmut über die langsam, aber unabänderlich entweichende Lebenskraft, die wie ein in der Ferne verklingendes Echo dahinschwindet und sich dem Tode als dem erlösenden Freunde willig ergiebt, beides aber mit dem nicht geringen Vermögen gesteigerter Kunstübung und der durch sie geförderten Kühnheit in der Erfassung und Darstellung des Augenblickes zum Ausdrucke gebracht. So wird es nicht viele kühnere Konzeptionen geben als den rücklings durch

heftigen Stoß unverwundet niedergestürzten Gallier in Venedig (1), der sich gerade noch auf die rechte Hand stützt und mit der allein freibleibenden Linken den tödlichen Streich des siegreichen Gegners schwerlich wird abwehren können. Aber auch die beiden anderen Gallier (4 und 5) lassen das Überwältigende des Augenblicks, das Überraschende des Angriffes und den Ausgang des Kampfes deutlich genug erkennen. Das ganze Entsetzen malt sich aber in der Haltung des zusammengeduckten Pergameners (3), besonders in seinem von Sorge verzerrten Gesichte, das uns den bereits über ihm schwebenden Todesstreich mitfühlen läßt. Von einem solchen rasch wirkenden Streiche getroffen, der die rüstige Gestalt in heftigem Sturze niederwarf, liegen der Gigant (6), der griechische Pergamener (9) und die Amazone (7) gleich gefällten Bäumen da, alle drei die eine Seite im Tode streckend, das Bein der andern Seite wie im letzten Zucken des Lebens anziehend, eine Ähnlichkeit des Motives, die sich bei der großen Zahl der Figuren um so leichter begreift, als diese drei Gestalten in drei verschiedene Gruppen gehören. Und bei allen dreien liegt der dem angezogenen Beine entsprechende Arm über dem Kopfe, das Plötzliche des Falles und des Todes trefflich kennzeichnend. Während aber bei der Amazone und besonders bei dem Jüngling der Kopf sich wie schlafend etwas zur Seite neigt und dadurch leise das versöhnende Element des Friedens andeutet, ist der Kopf des Giganten schroff nach hinten gefallen, sodaß der Charakter trotziger Wildheit auch über den Tod hinaus andauert. Neben diesen erschütternden Motiven macht sich in dem sterbenden Gallier (8) ein milderer Zug geltend: der Kampf hat ganz aufgehört, der zum Tode Verwundete ist sich selbst überlassen und verblutet, langsam dahinsterbend, dem Ziele zu, das der Perser (10) schon erreicht hat, der zusammensinkend wie zu friedlichem Schlafe sich auf die Seite neigt. Tiefes Mitleid wird rege, und Rührung ist die Empfindung, die als Ziel des Künstlers, als Resultat seiner Schöpfung sich kundgiebt.

Noch deutlicher treten uns diese Wirkungen, Erschütterung und Mitleid, in den beiden anderen Werken

entgegen, welche derselben Zeit und denselben Ereignissen ihre Entstehung verdanken; ja in diesen können jene Empfindungen um so konzentrierter zur Geltung kommen, je weniger die Aufmerksamkeit durch die Mannigfaltigkeit einer großen Gruppe zersplittert wird, wie es ursprünglich bei des Königs Weihegeschenk der Fall gewesen sein muß, das jedoch andrerseits durch Wiederholung derselben Grundempfindung in den mannigfaltigsten Wendungen für die bei dem Einzelwerke mögliche Versenkung in eine einzige Empfindung wieder Ersatz bot. Dagegen konnten nicht wie hier die Empfindungen zerlegt und einzelne Figuren zu Trägern der einen, andere zu Trägern der anderen Empfindung gemacht werden, wie es in den großen Gruppen des Weihegeschenkes in der That geschehen ist. So sehen wir denn in dem Gallier mit seinem Weibe in Villa Ludovisi, wie der Künstler durch Mord und Selbstmord erschüttern will, und zwar ist es der Mann, der sein eignes Weib tötet. Geschwächt wird freilich diese Empfindung der Erschütterung dadurch, daß der Mord bereits geschehen ist, der Selbstmord also nur als eine selbstverständliche, man kann fast sagen, versöhnende Konsequenz sich ergiebt. Um so mächtiger tritt das Mitleid in sein Recht, das Mitleid mit dem Manne, der, um sich und sein Weib vor der Sklaverei zu retten, zu diesem Äußersten gedrängt wird, das Mitleid besonders mit der Frau, deren todesmattes Zusammenbrechen der Künstler meisterhaft zum Ausdruck gebracht hat. Ebenso ist bei dem sterbenden Gallier auf dem Kapitole das Erschütternde zwar vorhanden: der am Siege, ja selbst an der Rettung Verzweifelnde tötet sich selbst; aber auch hier tritt das Mitleid durchaus als die herrschende Empfindung hervor, und zwar getrübt durch die Bitterkeit des Schmerzes, mit welcher der Besiegte in den Tod sinkt.

Erschütterung und Mitleid, die hier überall hervorstechenden Ziele der Wirkung der Künstler, sind Elemente der tragischen Empfindung. Die tragische Empfindung ist nach der ernsten Seite hin zweifellos der höchste Grad der künstlerischen Wirkung, und man wird annehmen dürfen, daß Künstler von der Bedeutung der Schöpfer dieser Werke

das höchste Ziel vor Augen gehabt haben, welches ihrer Kunst erreichbar ist, daß der Meister des Weihegeschenkes sicherlich für einzelne Teile seiner Gruppe, für die Unterliegenden, und diese sind es ja gerade, die uns zum Teil erhalten sind, der oder die Meister der beiden Einzelwerke für diese Schöpfungen tragische Empfindung als künstlerische Wirkung erstrebt haben. Ist nun diese Wirkung erreicht, und welche Mittel sind für die beabsichtigte Wirkung verwendet? Es ist kein Zweifel, daß eine Lösung dieser Frage für die Auffassungsweise der ganzen Zeit, für die ästhetische Bedeutung ihrer Kunstwerke von entscheidender Wichtigkeit ist. Von diesem Gesichtspunkte aus soll sie in folgendem versucht werden.

II.

Wir wenden den Ausdruck »tragisch« häufig auch da an, wo dem Tragischen allerdings verwandte Empfindungen hervortreten, eine scharfe Fassung des Begriffes aber seine Anwendung dennoch verbietet. Kunstwerken gegenüber, zumal solchen von der Bedeutung der pergamenischen Skulpturen, kann jedoch der Begriff nicht scharf genug gefaßt werden, wenn ihre Würdigung eine gerechte sein soll. Wir können uns daher einer Untersuchung des Begriffes nicht entziehen und gedenken es um so weniger zu thun, als der einzuschlagende Weg vielleicht ein selbständiges Interesse darbietet.

Die Freude am Tragischen sowie an den ihm verwandten Empfindungen beruht auf dem gemeinsamen Boden der nicht allzuleicht verständlichen und doch thatsächlichen Freude am Schmerz. Soll diese auf dem ästhetischen Gebiete begreiflich werden, so kann dies nur dadurch geschehen, daß wir auf das ursprüngliche Gebiet des Schmerzes zurückgreifen und hier nach analogen Erscheinungen suchen. Das Wesen des Schmerzes ist überall dasselbe. Je elementarer jedoch seine Äußerungen sind, um so eher können sie in ihrer Eigentümlichkeit erfaßt werden.

Das ursprünglichste Gebiet des Schmerzes ist der Körper, das Auftreten des Schmerzes sicherlich nichts Erfreuliches.

Um so erfreulicher aber ist die Empfindung, welche sich beim Aufhören des Schmerzes einstellt, so daß sich die Erlangung des ursprünglichen Zustandes der Schmerzlosigkeit, welcher vorher als selbständige Empfindung nicht zum Bewußtsein gekommen war, jetzt als positive Empfindung eines Wonnegefühls bemerklich macht, als solche jedoch wieder aufhört und in dem Gesamtbewußtsein untergeht, sobald der Zustand der Schmerzlosigkeit zum dauernden wird. Die einfachsten Beispiele bieten die alltäglichen Funktionen des Körpers: jede Befreiung von einem vom Unbehagen bis zum Schmerze sich steigernden Drange erregt ein dem Grade nach dem Drange selbst entsprechendes Wonnegefühl, das sich allmählich verliert, da der neugewonnene Zustand bald in Folge seiner Dauer nicht mehr in seiner Besonderheit empfunden wird. So geht die Empfindung allmählich in den Zustand der Gleichgiltigkeit über, kommt gleichsam auf dem Nullpunkt der Empfindungslosigkeit an, der auf die Dauer schwer zu ertragen ist und dessen Gleichförmigkeit eine Unterbrechung wünschenswert macht. Selbstverständlich geht der Wunsch nach der Richtung, daß die ersehnte Empfindung ein Wohlgefühl ist. Diese tritt dann ein, wenn eine Steigerung der Empfindung stattfindet. Geschieht diese Steigerung von dem Nullpunkte aus aufwärts durch Hervorrufung eines neu hinzukommenden Wonnegefühls, so tritt als Schlußempfindung ein Zurücksinken auf den ursprünglichen Zustand ein: auf die erhöhte Empfindung folgt eine Ermattung, wie es nach jeder Steigerung des körperlichen Wohlempfindens über den gewöhnlichen Grad des nicht mehr als besonderes Gefühl zum Bewußtsein kommenden Empfindungszustandes hinaus thatsächlich der Fall ist. Geschieht aber die Steigerung so, daß sie von einem Punkte unterhalb des Nullpunktes der Empfindung begonnen wird, daß sie also in der Wiedererlangung des ursprünglichen Zustandes besteht, so macht sich diese Wiedererlangung als Wonnegefühl geltend, und die Schlußempfindung des ganzen Vorganges ist nicht die der Ermattung, sondern die der Erhöhung, die eines positiven Wohlgefühls. Will man ein solches Wohlge-

fühl hervorbringen, statt darauf zu warten, bis es sich gelegentlich der Lebensfunktionen von selbst hie und da einstellt, so muß das Niveau der Empfindung herabgedrückt werden, damit auf diese absichtliche Herabsetzung eine naturgemäß folgende und sich als Schlußempfindung des Vorgangs geltend machende Steigerung der Empfindung einstellt und damit durch die Wiedererlangung des ursprünglichen Zustandes dieser selbst als Wohlgefühl zum Bewußtsein kommt. Bezeichnen wir die durch dies Herabdrücken entstandene unangenehme Empfindung ohne Berücksichtigung des geringeren oder des höheren Grades mit dem allgemeinen Ausdrucke Schmerz, so ergiebt sich die absichtliche vorübergehende Schmerzerregung als Mittel zur Erzeugung einer Wohlempfindung, welche die natürliche Folge der Befreiung vom Schmerze ist und auf welche kein Ermatten folgt, die vielmehr ohne ein solches allmählich zum gewöhnlichen Zustande wird und dadurch aus dem Bewußtsein schwindet. Dieses Mittel wirkt so sicher, daß wir es sogar benutzen, um uns zeitweilig über einen Schmerz hinwegzutäuschen. Sind wir von einem solchen gequält, so erregen wir absichtlich einen sich augenblicklich vordrängenden kleineren Schmerz: sein Nachlassen macht sich als Wohlempfindung bemerkbar, infolge deren der ursprüngliche Schmerz kurze Zeit nicht empfunden wird; er tritt erst dann wieder in sein Recht, wenn der schwindende kleinere Schmerz in den ursprünglichen Zustand übergegangen ist. Als Resultat ergiebt sich aus dieser Betrachtung, daß allerdings die Erregung des Schmerzes ein Mittel zur Erweckung eines Wohlgefühls sein kann und in diesem Falle eine Freude am Schmerz um seiner Folgen willen begreiflich erscheint.

Diese rein körperlichen, in der Psyche jedoch wiederklingenden Vorgänge werden die Basis für eine höhere Stufe, auf welcher das psychische Leben mehr in sein Recht tritt, ohne jedoch das körperliche Gebiet in seiner Realität ganz zu verlassen. An die Stelle der Schmerzerweckung am eignen Körper tritt die Schmerzerweckung am fremden Körper. Da nun die Verbindung zwischen dem schmerzempfindenden Körper und der in Thätigkeit gesetzten

Vorstellungsfähigkeit keine unmittelbare ist, so wird die Schmerzerweckung eine möglichst starke sein müssen, damit die Vorstellungsfähigkeit das Nachempfinden des Schmerzgefühles bewirken kann. Je höher aber dieses letztere ist, desto stärker wird auch die mit der Wiedererlangung des ursprünglichen Zustandes verbundene Wohlempfindung sein, sodaß hierin ein Anlaß zu einer möglichsten Steigerung der Schmerzempfindung im fremden Körper liegt. Erst wenn diese so bedeutend ist, daß der eigne Körper durchschauert wird, ist das Ziel erreicht. So lange dagegen das Opfer die Kraft hat, die Schmerzempfindung zu überwinden und dem Marterer nicht merken zu lassen, tritt auch kein Nachempfinden des Schmerzes ein, und die Absicht der Grausamkeit ist verfehlt. Daher kommt es, daß der Indianer, der sein Opfer martert, erst dann in Jubel ausbricht, wenn das Opfer zu wimmern und zu schreien anfängt, selbst aber nichts empfindet, so lange das Opfer standhaft jede Schmerzensäußerung unterdrückt. Es liegt also hier eine zur Erzeugung eines Wohlgefühles absichtlich hervorgebrachte Schmerzempfindung vor, welche real im fremden Körper erlebt, der eignen Psyche dagegen durch die Vorstellungsfähigkeit vermittelt wird: diese letztere ist somit als neues Element in den Vorgang eingetreten.

War die Vorstellungsfähigkeit hier nur das vermittelnde Element, so übernimmt sie auf der nächsten Stufe eine wichtigere Rolle: der schmerzempfindende Körper wird ersetzt durch das Bild eines schmerzempfindenden Körpers. Die Welt der Realität wird verlassen, insofern der die Nachempfindung anregende Schmerz überhaupt nicht mehr thatsächlich empfunden wird,[1] und der Schritt in die ästhetische Betrachtungsweise ist vollzogen: an die Stelle des Objektes tritt die Vorstellung von dem Objekte. Dieser uns durch seinen alltäglichen Vorgang so selbstverständlich scheinende Schritt schließt doch die folgenwichtigste Entwickelung in sich. Wer ihn in seinen einfachsten Formen ausführen kann, ist Mensch; wer dies nicht vermag, ist Tier (vgl. oben S. 4). Für unsere Betrachtung bezeichnet er aber in dieser bestimmten Form einen unschätzbaren

Fortschritt in der Kulturgeschichte: sobald das Bild der Schmerzempfindung genügte, um durch die Vorstellungsfähigkeit jene Schauer zu erwecken, welche die Vorbedingung des hier betrachteten Wohlgefühls sind, konnte diese Neigung ohne reale Schmerzhervorbringung befriedigt werden, die Grausamkeit konnte abnehmen und hat abgenommen, die Freude am Schmerze hört auf eine reale zu sein, sie wird zur ästhetischen Freude. Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnen unter anderem die Passions- und Marterdarstellungen, in welchen besonders das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert sich hervorgethan hat, eine Beleuchtung, welche ihnen, abgesehen von ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung, eine mildere Beurteilung zu teil werden lassen kann, als unsre humanen Gesinnungen ihnen sonst zu gestatten geneigt sind. An ihnen ersättigte sich die Begier nach absichtlicher Schmerzerregung, um durch diese des ihr folgenden Wohlgefühls teilhaftig zu werden. Schmerzerzeugung und Schmerznachempfindung finden auf dieser Stufe beide auf dem Gebiete der Vorstellung statt.

Unsere Vorstellungsfähigkeit ist jedoch nicht an sinnliche Bilder in Form und Farbe gefesselt: sie können uns auch durch das Wort mitgeteilt werden und erreichen vollständig ihren Zweck. Nicht nur die Kinder lieben das Gruseln beim Anhören der Märchen: Schauergeschichten bilden oft genug die einzige Grundlage ästhetischer Empfindung, die auf ihrer niedrigen Stufe dennoch von hoher Bedeutung für die allmähliche Bildung des feineren ästhetischen Gefühles ist, in der hier verfolgten Entwickelung aber eine bedeutsame Stellung einnimmt. Noch immer ist es die Vorstellung des körperlich Schmerzlichen, was in der Nachempfindung die schmerzliche Spannung hervorbringt, von welcher befreit zu werden als ein Wohlgefühl empfunden wird. Aber der nächste Schritt führt bereits vollständig in das Seelenleben hinein; was wir nachempfinden, ist nicht mehr der körperliche Schmerz, welchen wir uns am Objekte vorstellen, sondern der seelische Schmerz, welchen wir an diesem infolge irgend eines zunächst äußeren Leidens, endlich aber infolge eines seelischen Leidens voraussetzen: Seele wirkt auf Seele,

und das körperliche Gebiet wird nur nebensächlich, nur als nicht zu umgehende Grundlage behandelt. Das vorgestellte seelische, von körperlichen Gebrechen unberührte Leiden ist es aber, welchem wir wegen dieser Reinheit auch die reinste Wirkung zuschreiben. Seinem Wesen nach ist es aber dennoch nur eine absichtlich hervorgerufene Schmerzerregung, deren höchster ästhetischer Zweck kein anderer ist, als durch die Befreiung von ihr ein Wohlgefühl zu erwecken.

Dieses vorgestellte seelische Leiden wird uns besonders tief ergreifen, wenn wir für die Persönlichkeit, in welcher es gedacht wird, Sympathie haben. Es wird aber im höchsten Grade zur Wirkung kommen, wenn es zugleich die Folge von Situationen und Handlungen ist, welche wir auch um ihrer selbst willen als berechtigt anerkennen müssen. Das Mitleiden würde in diesem Falle sich jedoch zu wahrhaftem Entsetzen steigern müssen und die beabsichtigte Wirkung, die Befreiung von dem Schmerzgefühle, in uns wesentlich durch ein zurückbleibendes Gefühl der Bitterkeit beeinträchtigt werden, wenn nicht das vorgestellte Leiden dadurch begründet wäre, daß auch die Ursache, welche das Leiden zur Folge hat, an und für sich betrachtet, gleichfalls berechtigt ist: hierdurch erscheint das Leiden als ein zwar schmerzliches, aber notwendiges und in seinen Gründen tiefer liegendes. Nur ein solches Leiden aber vermag in uns ein Mitleiden zu erregen, ohne Bitterkeit zu hinterlassen, welche die beabsichtigte Wirkung des aus der Schmerzbefreiung entstehenden Wohlgefühles nicht aufkommen ließe. Die Empfindung aber, welche in uns durch ein vorgestelltes seelisches Leiden erweckt wird, das bei an und für sich berechtigtem Handeln durch ein anderes an und für sich gleichfalls berechtigtes Handeln entsteht, ist die tragische.

Dadurch, daß nicht nur eine Seite, sondern beide Seiten, jede innerhalb ihrer Sphäre, berechtigt zu ihrem Handeln sind, diese beiden Sphären selbst aber in ihren Konsequenzen einander ausschließen, wird der daraus entstehende Kampf der Willkür und dem Zufall enthoben und auf allgemeine Verhältnisse zurückgeführt: er gewinnt

typische Bedeutung und verliert den dem Zufälligen anklebenden Widersinn. Unsere ganze Existenz innerhalb der Welt beruht auf unserer Individualität; eine jede solche hat durch ihre Eigenart Anspruch auf Auslebung eben dieser Eigenart, auf welcher ihr Wesen beruht. Will das jede Individualität thun, so kommt sie unfehlbar mit anderen in Konflikt, da die Wirkungskreise ineinander übergreifen. Bei Vernunft und gutem Willen läßt sich wohl ein sachtes Aneinandervorbeigleiten dieser Kreise erreichen, so lange in dem Wesen der in Betracht kommenden Individualitäten Neigung zur Nachgiebigkeit vorwaltet und mit diesem Nachgeben nicht ein Aufgeben der Individualität verbunden ist. Tritt dieses aber ein und ist die Individualität mit dem mächtigen Antrieb ausgestattet, ihr Wesen zur Geltung zu bringen, so ist der Zusammenstoß unausbleiblich. Handelt es sich um wesentliche Fragen, so erfolgt ein Zusammenstoß auf Leben und Tod, der, sobald wir eine Berechtigung beiderseits anerkennen, in uns die tragische Empfindung wachruft. Es wird dabei derjenige Teil unterliegen, der nichts als das Recht seiner Individualität vertritt; der Teil aber wird siegen, der in seiner Individualität außer seinem persönlichen Rechte ein allgemeingiltiges vertritt, wobei die Thatsache genügt, daß dieses Recht allgemeingiltiger Art ist, daß auf seiner Aufrechterhaltung die Fortexistenz des allgemeinen, zu Recht bestehenden Zustandes beruht, ohne daß die sittliche Berechtigung des als allgemeingiltig Anerkannten in Betracht kommt. Ist dies der Fall, so wird dies Moment als schmerzbefreiendes bei dem Untergange mitwirken; ist es nicht der Fall, so muß es eine Bitterkeit der Empfindung erregen, welche außerhalb der ästhetischen Absicht liegt und diese schädigt. Dieses Allgemeingiltige kann unter sehr verschiedenen Gestalten auftreten. Bei den Griechen sehen wir es als das allwaltende Fatum. Wir lassen ein solches unmittelbar ins Leben eingreifende, in seinen Gründen nicht zu verfolgende Überirdische nicht mehr gerne als ästhetisches Motiv gelten. Es muß sich gleichsam verkörpern, um menschlich faßbar zu werden, sei es als staatliches Allgemeinwohl, sei es als herrschende Sitte und Anschauungsweise, während wir die Berechtigung

des Einzelnen, der dem Allgemeingiltigen gegenübertritt, am liebsten in dem Charakter suchen, der aber doch auch nur das individuell gewordene Fatum ist. Ergiebt sich nun aus solchen Grundbedingungen ein tragisches Verhältnis, so liegt in der durch den einzelnen Fall gegebenen bestätigenden Erkenntnis des tragischen Grundcharakters unserer Existenz ein versöhnendes Element, welches dadurch entsteht, dass das Einzelschicksal naturgemäß in das Gesamtschicksal einmündet und auf nichts Besseres Anspruch erheben darf als dieses selbst. Was aber dem Einzelnen in Übereinstimmung mit dem Ganzen geschieht, läßt für ihn den besonderen Schmerz in dem das Ganze erfassenden aufgehen. So bleibt, bei richtiger tragischer Grundlage, die tragische Empfindung ohne Bitterkeit, und die absichtlich angeregte Schmerzempfindung hat die gewünschte Folge, das durch die Befreiung vom Schmerz eintretende Wohlgefühl.

Das Wesen der Tragik liegt hiernach in der Berechtigung des Individuums zum Handeln, nicht aber in seiner Schuld. Von einer solchen kann nur insofern die Rede sein, als die zur Tragik führende Handlung über die Grenze hinausgeht, welche vermittelnde Klugheit, Kompromiß suchende Mäßigung vorschreibt, welche aber dem scharf ausgeprägten Charakter der Individualität einzuhalten unmöglich ist. Liegt für das Überschreiten der Grenze keine Berechtigung im Charakter und zwar in einer an und für sich zu billigenden oder doch nicht zu verwerfenden Seite des Charakters, so wird die Schuld zum Verbrechen, und die Tragik hört auf. Die »tragische Schuld« ist daher ein verwirrender Ausdruck, und er hat auch Verwirrung genug angerichtet. Er macht die »Szene zum Tribunal«, die Tragödie zur Kriminaljustiz und obendrein zu einer höchst ungerechten. Denn zum Wesen des Tragischen gehört, daß das Leiden, welches eine Folge des Überschreitens der durch Sitte, Herkommen, Klugheit, Gesetz gegebenen Grenze ist, nicht im Verhältnis zu der Größe des gethanen Unrechtes stehe, daß es vielmehr weit über das Maß einer vernunftgemäß zu erteilenden Strafe hinausgehe, wenn von einer solchen überhaupt die Rede sein kann, während umgekehrt die Strafe, welche die zur Überschreitung der Maßhaltung verleitende Bosheit

erhält, weit unter dem bleibt, was die vergeltende Gerechtigkeit verlangen müßte. Träte an Stelle dieses Mißverhältnisses, welches gerade die Quelle unseres tragischen Mitleides ist, das der Vernunft entsprechende richtige Verhältnis von Überschreitung und Strafe, so wäre zwar unser Verstand befriedigt, unsere Erregung und Empörung beruhigt, aber von einer ästhetischen Empfindung wäre keine Rede mehr, geschweige denn von einer tragischen. Wenn daher der Versuch gemacht wird, einen Kriminalfall ästhetisch zu verwerten, so ist neben der vielleicht erreichten Befriedigung durch die Beschäftigung des Verstandes in der Verfolgung der Intrigue, sowie durch die Erfüllung dessen, was die Vernunft verlangt, die unausbleibliche Schlußempfindung die der Abspannung, die in schroffem Gegensatze steht zu dem durch die Befreiung von einer absichtlich herbeigeführten Schmerzempfindung entstehenden Wohlgefühl, in dessen schließlicher Erweckung unsere Freude am Tragischen ihren Grund hat.

So entwickelt sich die Freude am Schmerze oder richtiger an der durch willkürliche Schmerzherbeiführung und seiner Wiederentfernung erreichten Befreiung vom Schmerze von einer rein körperlichen zu einer rein seelischen Empfindung auf einer Reihe von Stufen bis zu der höchsten, der Tragik. Es wird daher möglich sein, Werke, welche sich dieses Mittels der Erregung einer Schmerzempfindung zur Erreichung einer ästhetischen Wirkung bedienen, dadurch in ihrer ästhetischen Bedeutung richtig zu würdigen, daß ihre Zugehörigkeit zu einer oder der anderen dieser Stufen nachgewiesen wird. Dies soll nun mit den pergamenischen Statuen geschehen.

III.

Für die zu dem pergamenischen Weihegeschenk auf der Akropolis zu Athen gehörigen Reste muß zunächst hervorgehoben werden, daß infolge des Zufalles, der uns als sicher zugehörig nur Unterliegende und Erschlagene erhalten hat, das Urteil sich leicht dahin verschieben könnte, als ob die Betonung dieser das Leiden darstellenden Seite des Kampfes das Hauptziel des Künstlers gewesen wäre. Inner-

halb der großen Gruppen bildeten die uns erhaltenen Statuen jedoch nur einen Teil, und gewiß nicht den, für welchen das Interesse in erster Linie in Anspruch genommen wurde. Dieses galt vielmehr den Besiegern der Barbaren und der Giganten, und die zu diesen gehörenden Besiegten und Getöteten mußten zunächst die Empfindung der Genugthuung über den durch ihren Tod verbürgten Sieg erwecken. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß zugleich Mitleid erregt werden sollte, wodurch sich das Interesse an dem Ganzen nur steigern, nur vermannigfaltigen konnte. Sollte aber für die Feinde Mitleid erregt werden, so konnte dies nur ein allgemeinmenschliches sein, welches auch dem Feinde nicht versagt wird, wenn die Situation das höchste Gut, das Leben selbst, in Frage stellt, oder wenn der Tod besonders überwältigend und erschütternd auftritt. Beide Richtungen sind in hervorragender Weise vertreten: jene in den niederfallenden Galliern, diese in den wie vom Blitze getroffen Niedergestürzten, dem Giganten, dem griechischen Pergamener und der Amazone. Dieser unmittelbare, entsetzliche Eindruck des Todes wird noch durch die bis aufs Äußerste getriebene Naturwahrheit erhöht, die uns weder die Wunden noch das rinnende Blut erspart, die uns namentlich in dem sich langsam und abgewendet vom Kampfe verblutenden Gallier ein ergreifendes Schauspiel zeigt, die es liebt die Gegensätze scharf nebeneinander zu stellen, wie bei der Amazone, deren blutende Wunde auf der in fast überkräftiger Lebensfülle schwellenden nackten rechten Brust klafft. Noch mehr jedoch mußte die Sympathie geweckt werden, wenn diese Mittel bei solchen angewendet wurden, welche von vorneherein als die Verteidiger gegen die eindringende Barbarei Anspruch auf Teilnahme hatten, wie es in dem tot hingestreckt liegenden, durchunddurchgebohrten, aus doppelter Wunde blutenden Pergamener geschehen ist. Nehmen wir noch hinzu, daß auch die sanftere Wehmut des langsam siegenden, schließlich als Erlöser erscheinenden Todes in dem sterbenden Gallier und in dem wie zum Schlafe hingesunkenen Perser einen ergreifenden Ausdruck gefunden hat, so sehen wir, daß selbst in den wenigen erhaltenen Resten eine reiche Stufen-

leiter der Mittel unser Mitgefühl zu erwecken sich aufbaut, und wir dürfen um so mehr annehmen, daß auch bei den unversehrten Gruppen das Bestreben, eine Mitempfindung des Schmerzes in dem Beschauer zu erregen, als bewußte Absicht von dem Künstler verfolgt wurde, als gerade diese Seite in der Ausführung mit einem bedeutenden Geschicke behandelt ist. War aber diese Absicht die der Erregung einer tragischen Empfindung, so entspricht ihr die Wirkung nicht in vollem Maße. Wer in die Schlacht zieht, zumal als Angreifer, giebt seinen Anspruch auf Berechtigung zum Leben auf. Fällt er, so erfüllt sich das im voraus als möglich gekannte Geschick, und nur ganz besondere Nebenumstände könnten dieses Geschick zu einem tragischen machen. Vielmehr hat gerade der Schlachtentod etwas Versöhnendes, da der Verteidiger seines Rechtes — und dafür hält sich schießlich jeder Kämpfer — im Dienste eines höheren Zweckes, eines Ideales steht. Diesem gegenüber hat aber das Individuum keinen Wert. Indem es sich selbst aufgiebt und dem Untergange aussetzt, ordnet es sich dem Allgemeinen unter, und eine einseitige, nur subjektiv berechtigte Betonung seiner Eigenart wird unmöglich. Damit ist jedoch gerade das Element ausgeschlossen, welches das Tragische begründet. Es bleibt somit nur das allgemeinmenschliche Mitleid übrig, das nur durch die besondere Art des Unterganges etwas dem individuellen Interesse Ähnliches gewinnen kann, ohne dieses selbst zu erreichen. Wir stehen also auf einer Vorstufe des Tragischen, und zwar einer solchen, auf welcher die Darstellung des körperlichen Leidens zum Zwecke der Erregung des Mitleids nicht nur beibehalten, sondern sogar in hervorragendem Maße und als hauptsächliches Mittel benutzt wird.

Anders verhält es sich mit den beiden Werken, welche gleichfalls der pergamenischen Kunst entstammen, dem sterbenden Gallier auf dem Kapitole und der Galliergruppe in Villa Ludovisi. Ist die Voraussetzung ebenso richtig wie sie wahrscheinlich ist, daß nämlich jedes dieser beiden Werke eine Einzelschöpfung ist, so tritt die Absicht des Künstlers, tragisch zu wirken, nicht wie bei jenen großen Gruppen nur als Einzelmoment innerhalb einer im großen

und ganzen nach anderer Seite zielenden Gesamtwirkung, sondern als der eigentliche künstlerische Zweck des Werkes deutlich hervor. Und in der That ist auch der Künstler diesem Ziele hier näher gekommen. Das individuelle Interesse ist zwar nicht vollständig da: wir sehen eben auch nur irgend einen, nicht diesen besonderen Menschen; aber es ist durch den Umstand erhöht, daß wir es überhaupt nur mit einzelnen Menschen und ihrem Geschicke zu thun haben, daß sich das Interesse auf diese konzentriert, nicht aber durch andere Persönlichkeiten abgezogen wird. Die Schmerzempfindung gewinnt daher wenigstens etwas der persönlichen Teilnahme Ähnliches, kann aber doch nicht die volle Kraft der Teilnahme gewinnen, die aus dem Widerstreit mit einer nur dieser besonderen Persönlichkeit zukommenden Berechtigung entspringt: sie bleibt auf der Stufe des allgemeinmenschlichen Mitleides stehen. Zudem wird sie durch die Vorstellung beeinträchtigt, daß wir es in beiden Fällen mit Menschen zu thun haben, deren Tod als eine Befreiung, eine Erlösung erscheint und somit auf uns als eine Beruhigung wirken muß. Soll demgegenüber dennoch Sympathie erweckt werden, so kann dies wiederum nur durch die besondere Art des Todes geschehen, in welcher am deutlichsten das individuelle Element sich ausspricht. Dies ist in beiden Fällen meisterhaft erreicht. Da ist der Mann gezwungen, das eigene Weib zu töten, um sie vor Sklaverei zu retten — und wie ergreifend ist das Zusammenbrechen der Sterbenden ausgedrückt! Er selbst legt Hand an sich: aber sein Tod ist zugleich ein Triumph über seine Feinde, denen er die gehoffte Beute im letzten Augenblicke entreißt. Noch tiefer erfaßt uns der verzweiflungsvolle einsame Selbstmord des kapitolinischen Galliers. Alle Hoffnung, nicht nur auf Sieg, sondern auch nur auf Rettung ist zerstört: da tötet er sich selbst, und langsam sinkt der widerstrebende Körper dem fließenden Blute nach; kaum trägt ihn noch der — trefflich ergänzte — rechte Arm: schon geknickt, wird er im nächsten Augenblicke zusammenbrechen. Dazu der tiefschmerzliche, jeder Hoffnung bare, ganz in Kummer getauchte Ausdruck des Gesichtes, das aus allen Gliedern sichtlich schwindende Leben — ein wahr-

haft erschütternder Anblick! Und um ihn zu erhöhen, die vollendetste Naturwahrheit in der Körperbildung, eine Individualisierung der Formen, die uns porträtartig anmutet und doch nicht die Heraushebung der Persönlichkeit aus der Fülle gleichartiger Individuen erreicht. Es ist eben doch nur irgend ein Gallier, irgend ein Tod, wie er sich oft genug wiederholt haben mag, der uns mit einem Schlage das Schicksal von Tausenden vor Augen führt, bei welchen jedoch in dem Maße, wie er verallgemeinert ist, auch das individuelle Interesse sich verringert.

Auch in diesen beiden Werken versäumte der Künstler nicht, unsere Vorstellung realistisch durch Blut und Wunden zu berühren: aber wir werden zugleich in das seelische Leben geführt, das sich in der wilden Entschlossenheit und in der finsteren Verzweiflung abspiegelt und uns den Zusammenbruch froher Hoffnung, die nutzlos gewordene Überwindung von Kampf und Gefahren, die Enttäuschung des oft erfüllten Siegesbewußtseins ahnen läßt. Der Mangel einer vollständig zum Ausdrucke gekommenen Einzelpersönlichkeit, während doch zugleich nur einzelne Individuen dargestellt sind, verleiht ihnen ferner um so leichter eine typische Bedeutung und läßt uns in diesem Einzeluntergange den Untergang eines ganzen Volkes erblicken, wodurch unser Gemüt noch tiefer ergriffen wird, obgleich dieses Volk zur Rettung der Kultur untergehen mußte. Es ist ein Griff in die Saiten des allgemeinen Menschengeschickes, und der Klang ist ein tieftrauriger. Aber auch hier gelangt das Tragische nicht zum Durchbruch. Wir sind auch hier auf einer Vorstufe, auf welcher zwar das körperliche Leiden nicht mehr einseitig in den Vordergrund tritt, sondern ein seelisches Leiden zum Ausdruck bringt, ohne jedoch seine Bedeutung als selbständiges und in seiner Wirkung wohlberechnetes Element aufzugeben.

Diese Verwertung des seelischen Leidens neben dem körperlichen zur Erzielung einer Schmerzempfindung scheint in der weiteren Entwickelung dieser hier zu so bedeutenden Äußerungen gelangten Kunstrichtung bald wieder zurückgetreten zu sein, um der Wirkung durch das körperliche Leiden den unbestrittenen Vorrang zu lassen, dem Drange

nach äußerlichem, gröberem Effekte entsprechend, welcher den abwärts gehenden Geschmacksepochen eigentümlich ist: die abgestumpften Nerven müssen durch gröbere oder pikantere Kost gereizt werden, die feineren Mittel werden nicht mehr empfunden. Wenigstens lassen die uns überlieferten Gruppen diesen Fortgang deutlich genug erkennen. Es sind der Farnesische Stier in Neapel, dessen Künstler aus Tralles stammen sollen, und die Laokoongruppe im Belvedere des Vatikan, welche auf Rhodos entstanden ist; beide stehen den pergamenischen Werken in ihrer Entstehungszeit nahe. In beiden Werken haben die Künstler sicherlich tragische Wirkung bezweckt: in beiden Werken haben sie ihren Zweck nicht erreicht.

Die Farnesische Gruppe stellt uns den Augenblick einer Strafvollstreckung dar. Hier liegt in der That eine Schuld vor. Die Königin Dirke hat sich der von ihrem Gemahle als Sklavin ins Haus gebrachten Antiope gegenüber hart und grausam gezeigt, so daß die Verzweifelnde endlich flieht. Sie findet auf dem Kithäron bei Hirten Aufnahme, wird aber von der in bacchischer Lust ebendort schwärmenden Dirke entdeckt. Die entlaufene Sklavin soll ihr Vergehn mit dem Tode büßen, und mit ausgesuchter Grausamkeit wird sie dazu verurteilt, von einem wilden Stiere, an dessen Hörner sie gebunden werden soll, zu Tode geschleift zu werden. Schon machen sich zwei kräftige junge Hirten daran, dem erhaltenen Befehle gemäß das Urteil zu vollstrecken; da wird im letzten Augenblicke entdeckt, daß eben diese Hirten die Zwillingssöhne der Antiope selbst sind, welche diese, von ihrem Vater wegen ihrer heimlichen Hingebung an Zeus vom Hause vertrieben, dereinst auf dem Kithäron geboren und einem Hirten anvertraut hatte. Nun treten die Söhne als Rächer für die Leiden der Mutter auf, und Dirke muß dieselbe Strafe erleiden, welche sie über Antiope verhängt hatte. Sie, die kein Erbarmen gekannt hatte, wird nun erbarmungslos zu dem Stiere gerissen, und während dieser in seiner Wildheit aufspringt und noch einen Augenblick von Amphions kräftigen Armen gebändigt wird, reißt Zethos das vergeblich die Knie des Amphion umfassende Weib mit roher Faust an den Haaren heran, um

den bereits dem Stier um die Hörner geschlungenen Strick auch um sie zu legen. Der nächste Augenblick zwingt in unsere Phantasie unfehlbar das Bild des rasend fortspringenden Stieres und des gräßlich dahingeschleiften, zertretenen, geschundenen Körpers der königlichen Frau, die wir eben noch in dem höchsten Glanze blühender, im bacchantischen Taumel enthüllter Schönheit sahen. Daneben aber steht, in vollkommener Ruhe der Bestrafung zuschauend, ein anderes Weib, Antiope, welche jetzt die ersehnte Rache erlangt hat und dieser ihren vollen Lauf läßt.

Wo liegt in all diesem die Tragik? Eine Schuld ist hier thatsächlich vorhanden, die quälerische Mißhandlung einer Person, welche wenigstens der Dirke gegenüber nichts verschuldet hat, und welche zudem als Sklavin sich nicht verteidigen kann, sondern jede Laune der grausamen Herrin über sich ergehen lassen muß. Die Schuld wird bestraft. Die Strafe ist furchtbar, aber sie entspricht der Schuld deshalb, weil die hartherzige Königin dieselbe Strafe verhängt hatte. Es ist die einfache Wiedervergeltung: Schuld und Strafe entsprechen einander, und gerade deshalb ist eine tragische Empfindung nicht möglich. Von einer Berechtigung zu ihrem Handeln kann bei Dirke gleichfalls keine Rede sein, wenigstens nicht in der Darstellung des plastischen Werkes. Ist dieses wirklich einer Tragödie des Euripides nachgeschaffen — der Bildkünstler konnte jedoch seinen Stoff, eben so gut wie der Dichter, der Sage selbst entnehmen — so konnte diese Dichtung, deren tragische Heldin jedoch Antiope war, manche Motive enthalten, welche der Dirke wenigstens irgend welche Berechtigung zu verleihen vermochte, etwa begründete Eifersucht auf die Sklavin. Während aber der Dichter dies im Laufe der Handlung vor uns entwickeln und unser Mitgefühl wenigstens nach einer Seite hin für Dirke wecken konnte, steht dem Bildkünstler diese Möglichkeit nicht zur Seite. Beim Dichter wurde überdies nach der Sitte des antiken Dramas die Bestrafung nur erzählt, nicht gezeigt, hier aber tritt sie in der ganzen Wucht der unentrinnbaren Realität vor die Augen: die Einbildungskraft wird immer und immer wieder an diesen Moment gefesselt, und sieht sich immer

aufs neue gezwungen, die nächsten Augenblicke weiterzudichten. So bleibt in der That nur das Gräßliche übrig, nach der einen Seite hin dadurch gemildert, daß es nur im letzten Augenblicke der Vorbereitung, aber freilich mit unausweichbarer Sicherheit dargestellt ist, nach der anderen Seite hin aber gerade dadurch auch verstärkt, weil der das Ereignis weiterdichtenden Phantasie in der Ausmalung der Folgen keine Grenze gesteckt wird, so daß sie schließlich bei einem blutigen Knäuel zerschmetterter Glieder anlangt. Und als ob die Künstler es empfunden hätten, daß sie dies Gräßliche, wenn auch nicht ausgleichen, so doch einigermaßen wieder gut machen müßten, verwenden sie auf die Darstellung des Momentes die ganze Kraft ihres großen Talentes, wie wenn sie uns durch das dem Momente zukommende Interesse, durch die überwältigende Kühnheit des Aufbaues, durch das sorgfältige Abwägen der Gestalten, durch die meisterhafte Gruppierung, durch die staunenswerte Technik, durch die verschwenderische Fülle körperlicher Schönheit an den dargestellten Augenblick fesseln und unsere Phantasie verhindern wollten, die Gräßlichkeit der nächsten Augenblicke sich fortdichtend auszumalen. Diese freilich vergeblich aufgewendete künstlerische Kraft läßt sich selbst noch nach den starken Ergänzungen und Überarbeitungen erkennen, welche jedoch im großen und ganzen die ursprüngliche Gesamtwirkung wieder nachempfinden lassen. Nur darin dürfte die Ergänzung Unrecht haben, daß Zethos hier die Dirke nicht am Haare faßt, wie es uns ein Kameo in Neapel zeigt: das Gewaltsame, Unentrinnbare der Situation gewinnt durch diesen Zug außerordentlich. Das malerische Element der Gruppierung wird noch durch die naturalistische Darstellung des Kithäron mit seinem Getier erhöht, zumal der felsige, ansteigende Bergboden Gelegenheit zu verschiedener Höhe des Planes der Handlung und zu kühnster Stellung giebt, wie sie Amphion zeigt. Aber alle diese entschiedenen Vorzüge können über den Grundmangel nicht hinwegtäuschen: die beabsichtigte Tragik wird durch das Mittel eines im höchsten Grade gräßlichen körperlichen Leidens hervorgebracht, welches zwar noch nicht unmittelbar vor unseren Augen

erscheint, aber unfehlbar eintritt. Von einem seelischen Leiden ist nichts zu sehen; jeder ist ganz und ausschließlich bei der Sache: für einen seelischen Reflex bleibt weder Zeit noch Raum. Selbst wo eine Möglichkeit hierzu gegeben gewesen wäre, wie in dem zuschauenden Hirten oder Berggott, läßt sich nichts von Aufregung oder besonderer Teilnahme erkennen. Eine zweite Möglichkeit lag in dem Ausdrucke der Antiope: allein ihr Kopf ist ergänzt. Er wird indessen, der sonstigen ruhigen Haltung des Körpers entsprechend, kaum etwas Anderes als Befriedigung über die Rache ausgesprochen haben.

Auch die Laokoongruppe stellt eine Strafvollstreckung dar; ja sie geht noch weiter als die Farnesische Gruppe. Während diese, wenn auch freilich im letzten Augenblick vor der Vollstreckung, doch nur die Vorbereitung giebt, zeigt jene die Ausführung des Urteils selbst. Machen hiermit die Künstler einen weiteren Schritt in dem Realismus der Darstellung, so tritt andrerseits durch die Wahl des Gegenstandes der wichtige, das Gräßliche mildernde Umstand ein, daß die Urteilsvollstrecker Sendboten der Gottheit sind und somit nicht nur ein Akt menschlicher Rachsucht vorliegt. Immerhin aber wird uns das Gräßliche nicht erspart; unser Mitleid wird aufs entschiedenste in Anspruch genommen, aber nur durch körperliches Leiden, welches sich vor unseren Augen vollzieht. Wir sehen den jüngeren Sohn sterbend zusammenknicken, den Vater im Verzweiflungsschmerze sich winden und doch der Unentrinnbarkeit des Schicksals kläglich unterliegen, den älteren Sohn nur erst von den Windungen des Schlangenleibes erfasst, aber dennoch dem Tode verfallen: sind doch die Schlangen Werkzeuge der Gottheit, denen kein Opfer entrinnen kann noch darf. Gerade dieser beim Anblick der äußeren Lage zunächst auftauchende Gedanke an die Möglichkeit einer Rettung des einen Sohnes, der alsbald durch die Überlegung zurückgedrängt wird, daß der göttlichen Strafe gegenüber ein Entrinnen nicht möglich ist, giebt der Gruppe einen von den Künstlern wohlbedachten neuen Reiz, indem hierdurch die Möglichkeit der Situationen erschöpft, die Phantasie des Beschauers aber zugleich aufs neue zur Weiterdichtung

angeregt und in Spannung gehalten wird, während bei den beiden anderen Personen die Lage eine derartig entschiedene ist, daß der weiterdichtenden Phantasie der Weg aufs bestimmteste vorgezeichnet wird. Ließe man, wie es in neuerer Zeit versucht worden ist, die Möglichkeit einer wirklichen Rettung des älteren Knaben statt des bloßen Auftauchens des Gedankens an eine solche Möglichkeit zu, so ginge der Gruppe gerade das ergreifendste Moment, die Vernichtung der ganzen Familie, verloren. Es ist vielmehr als ein Meisterzug in der Komposition zu bezeichnen, daß die Künstler es verstanden, neben der unbedingten Vernichtung des Einen, der eben vor sich gehenden Vernichtung des Zweiten, in der dritten Gestalt eine neue Form zu finden, in welcher die Vernichtung ebenso sicher ist, während durch den Schein einer Rettung nicht etwa eine Milderung, sondern sogar eine Erhöhung der Furchtbarkeit der Lage gewonnen wird, welche zu dem überwältigenden Gesamteindruck wesentlich beiträgt. Ein wirklich entkommender Sohn ließe die göttliche Macht schwach und hinter ihrem Ziele zurückbleibend erscheinen; er wäre nicht nur eine überflüssige Zuthat: er höbe vielmehr die einheitliche Wirkung geradezu auf. Bei einem Dichter dagegen liegt die Sache ganz anders: er hat eine Fülle von Mitteln, die Kraft und Größe der Gottheit zu schildern. Er kann das Entrinnen des Knaben begründen, er hat die Gunst des Zusammenhanges der Erzählung für sich. Dem Bildkünstler steht statt einer Reihenfolge von Augenblicken nur der eine Augenblick zur Verfügung, welchen wir in dem Bildwerke selbst festgehalten sehen: in ihm muß alles enthalten sein, was zum Verständnis des augenblicklichen Zustandes, zu seiner Erklärung und Begründung notwendig ist. Der Bildkünstler muß also die Einheitlichkeit der Handlung straffer ziehen als der Dichter und sich vor allem Episodischen hüten, das den Grundton stören, die Gesamtwirkung beeinträchtigen könnte. Es ist daher für das Verständnis der bildnerischen Gruppe durchaus gleichgiltig, daß ein alter Dichter den einen Sohn entkommen läßt: gerade der Bildhauer ist am wenigsten von den Bildkünstlern Illustrator des Dichters, gerade er schafft

aus den Voraussetzungen seiner durchaus selbständigen Kunst heraus. So hier: soll die volle Wucht des Schrecklichen empfunden werden, so darf der Gedanke an die Möglichkeit eines Entrinnens nur aufblitzen, um alsbald durch die Vorstellung des göttlichen Urhebers der Strafe zurückgedrängt zu werden. Daß er aber überhaupt aufleuchten kann, ist eine wesentliche Bereicherung in der Durcharbeitung der von dem Künstler beabsichtigten Grundempfindung. Diese soll sicherlich die tragische sein. Sie ist es jedoch nicht.

Es wird in neuerer Zeit behauptet, auch diese Komposition gehe auf ein Drama zurück und zeige uns dessen Katastrophe. Laokoon habe sich im Tempel gegen die Gottheit durch Entweihung des heiligen Raumes vergangen; die Strafe sei aufgeschoben worden, bis die Söhne herangewachsen wären, um dann den Vater durch Hereinziehung der Söhne um so härter zu treffen. Von Laokoons Eingreifen am Tage vor Trojas Untergang sei dagegen keine Rede. Wäre dies richtig, so läge in der That eine Schuld, ein Verbrechen vor, welches seine entsprechende, wenn auch raffiniert durchgeführte Strafe erhielte. Von einer Tragik könnte alsdann gar keine Rede sein: eine verdiente Hinrichtung ist traurig, erschütternd, aber nicht tragisch. Bleiben wir dagegen bei der früheren Auffassung, so verhält sich die Sache anders. Laokoon fürchtet dem Geschenke der Griechen gegenüber Verrat, er greift ein, getrieben von glühender Vaterlandsliebe. Sein Auftreten ist durchaus berechtigt, unsere Sympathie ist auf seiner Seite. Er läßt sich aber so weit hinreißen, daß er das als Heiligtum bezeichnete Pferd verletzt. Fast wird der Betrug enthüllt, und damit wäre ein Eingriff in den Willen der Gottheit erfolgt, welche, dem Schicksalsschluß entsprechend, den Untergang der Stadt befördert und nichts Störendes dulden darf. Da räumt sie rücksichtslos, wie es der Gang des ehernen Schicksals erheischt, das Hindernis weg; das individuell Berechtigte, von unserer Sympathie Begleitete muß vor dem Allgemeingiltigen weichen und, da es durch einseitige Betonung seiner Berechtigung in den Gang des Ganzen eingreift, zu Grunde

gehen. Nicht Laokoon der Verbrecher, wohl aber Laokoon der Vaterlandsverteidiger, der dennoch von der Gottheit zugunsten eines höheren Zieles getötet wird, damit der Schicksalsschluß erfüllt werde, dem er sich zwar ohne Wissen und Willen entgegenstellt, aber doch immerhin entgegenstellt, nur dieser Laokoon ist eine tragische Gestalt, deren Bedeutung noch dadurch erhöht wird, daß in den Untergang des Vaters auch noch die Kinder hineingezogen werden. Ist so der Gegenstand zweifellos tragisch, so fragt es sich nun, was die Künstler daraus gemacht haben.

Da ist zuerst der erschütterndste Zug vollständig unbeachtet gelassen worden, der Umstand, daß, da die Kinder mit dem Vater sterben, der Schmerz hierüber in der Seele des Vaters, den eignen Schmerz übertönend, wiederklingen muß. Für diesen Vater existiert nichts als sein eigner Schmerz, und zwar sein körperlicher: nichts in ihm läßt ahnen, daß seine Kinder neben ihm sterben und tödlich bedroht sind. Hierdurch haben sich die Künstler der reinsten und schönsten Wirkung begeben, um den Hauptakzent auf die Darstellung des körperlichen Schmerzes zu legen, was allerdings meisterhaft geschehen ist. Damit ist der schwächste Punkt der Gruppe berührt: das seelische Leben wird nicht in Mitleidenschaft gezogen, und somit wird auch die tiefe seelische Wirkung nicht erreicht. Nur einmal ist es, als ob den Künstlern die Möglichkeit einer solchen aufdämmerte: der noch unverwundete ältere Sohn schaut erschreckt auf den leidenden Vater, aber mehr überrascht von dessen ungewohnter Schmerzensäußerung als tief ergriffen; ist doch auch die Seele eines Knaben nicht das Zentrum, in welchem alle Strahlen des Seelenlebens zusammenströmen könnten. Und so zieht dieser Anteil des Knaben wie ein leiser Hauch über die Gruppe, während ein ganzer Sturm von Empfindungen sich in der Seele des Vaters hätte zusammendrängen müssen. Die Künstler haben so den Schwerpunkt ihrer Wirkung von der Seele in den Körper verlegt, der hier nicht Dolmetscher des inneren Lebens ist, sondern selbständige Bedeutung beansprucht. Sie haben eine tragische Empfindung durch Darstellung körperlichen Leidens erreichen wollen und

haben durch ausschliessliche Anwendung dieses Mittels ihren höchsten Zweck verfehlt.

Setzt man sich über diesen Mangel hinweg, sowie über den anderen, die Ausführung betreffenden, die Aufstellung der drei Personen in einer Reihe, so eröffnen sich in dieser Gruppe, nach Burckhardts treffendem Ausdruck, »Abgründe künstlerischer Weisheit«. Hier sei nur auf die Mittel hingewiesen, durch welche die Künstler die Konzentration des Hauptinteresses auf den Vater erreichen. Nicht nur durch sein körperliches Hervorragen wird er als die Hauptperson bezeichnet, sondern die Schrecklichkeit des Leidens, die in ihm ihren höchsten Ausdruck findet, ist es, welche ihn als das Zentrum der Komposition aufweist. Ein Augenblick vor der Lage, in welcher er sich befindet, und der Schmerz droht nur, ist aber noch nicht thatsächlich eingetreten; ein Augenblick nach dieser Lage, und der Schmerz verschwindet in dem erlösenden Tode. Je entschiedener diese beiden Momente neben ihm zum Ausdrucke gelangen, um so tiefer ist bei ihm selbst die Empfindung des höchsten Schmerzes, der eben eintritt, der schon über das drohende Kommen hinaus, aber noch nicht zur Erlösung gelangt ist. So bilden diese beiden Momente vor- und nachher die Basis, auf welcher sich der eigentliche Gegenstand der Darstellung in seiner ganzen rücksichtslosen Furchtbarkeit zeigen kann. Die Empfindung von der Unentrinnbarkeit des Geschickes haben die Künstler durch einen kleinen, aber vortrefflichen Zug zu erhöhen verstanden. Der einzige matte Versuch der Abwehr, welchen Laokoon macht, besteht darin, daß er mit der linken Hand nach der den Rachen zum Bisse öffnenden Schlange greift. Nur wenn er sie unmittelbar am Kopfe ergriffe, bliebe die Möglichkeit, sie zurückzureißen. Die Künstler aber lassen ihn die Schlange soweit hinter dem Kopfe fassen, daß zwischen Hand und Kopf eine Windung bleibt, durch deren Ausstreckung die Schlange auch dann den Körper erreichen würde, wenn es Laokoon gelänge, die ergriffene Stelle so weit vom Körper zu entfernen als der gestreckte Arm reichen könnte. Und ebensowenig vermag das bereits zur äußersten Grenze der Möglichkeit gelangte Ausweichen des Körpers selbst den

Biß zu verhindern — es giebt keine Rettung. Mit welcher Kunst aber der Schmerz seinen Ausdruck gefunden hat, wie er in jedem Muskel bebt und den kraftvollen Mann überwindet, das bedarf hier keiner neuen Ausführung. Für unsere Betrachtung genügt es zu zeigen, durch welche Mittel die Künstler eine tragische Wirkung erreichen wollten, und wie sie, dem Geschmacke ihrer Zeit folgend, zu Mitteln griffen, welche wohl Vorstufen der tragischen Empfindung, nicht aber diese selbst in ihrer höchsten Entwickelung hervorzurufen vermögen.

Dies ist unter den statuarischen Gruppen, von welchen wir uns durch Überreste noch eine Anschauung machen können, überhaupt nur in einer einzigen vollständig der Fall gewesen, und zwar in der Niobegruppe. Diese geht aber in eine frühere Zeit zurück, welche der Wirksamkeit der großen Tragiker noch weit näher stand und in welcher besonders die Erregungen der Seele, wie sie Euripides mit Vorliebe sich zum Ziele gesetzt hatte, auch in der Bildkunst ihre Verbreitung fanden. Geht doch die Poesie stets in der Weise der Bildkunst voran, daß in jener die lebhaften Bewegungen des Geistes und des Gemütes, die leidenschaftliche Erregung der Seele früher zu vollendetem Ausdrucke kommt und die langsamer folgende Schwesterkunst erst allmählich in ihre Bahnen zwingt. So muten uns die Reste dieser großartigen Gruppe wie ein Wiederaufleben der poetischen Kraft jener Beherrscher der Tragik an: der Geist ist derselbe, die Mittel des Ausdrucks sind andere geworden. Daß sie nicht geringerer Art gewesen sind, mag uns noch die herrliche Gestalt in dem *Museo Pio-Clementino* beweisen, die dem Originale sicher weit näher steht als die anderen uns erhaltenen, meist in Florenz befindlichen Statuen: diese müssen wir uns in jene größere Formsprache zurückübersetzen, damit die Erscheinung die freie Trägerin des großen Geistes wird, der jetzt in dem nachgebildeten Werke gefesselt liegt und nicht zu voller Entfaltung kommt. Und wenn er uns dennoch mächtig ergreift, so legt dies ein hohes Zeugnis für seine ursprüngliche Kraft und Größe ab.

Das Schicksal der Niobe ist ein wahrhaft tragisches.

Sie, die Titanin, die Halbgöttin, durfte sich wohl für berechtigt halten, einer ursprünglich Sterblichen gleich zu gelten, welche ihren erhöhten Ruhm nur dem Kinderpaare verdankte, welchem Niobe eine so viel reichere Kinderschar gegenüberstellen konnte. Aber freilich hatte Leto ihre Kinder dem Zeus geboren, und die ihr geweihten göttlichen Ehren galten schließlich dem Vater der Götter und der Menschen. Und wenn sich nun Niobe diesen göttlichen Ehren widersetzte, wenn sie die Mutter des göttlichen Zwillingspaares durch scharfe Worte verletzte und stolz sich reicher pries, so überschritt sie das Maß ihrer Berechtigung und verstieß damit gegen das Grundgesetz der antiken Lebensweisheit, die Maßhaltung, dessen Überschreiten stets die Rache der Gottheit herausfordert: sie handelte unbesonnen und mußte diese Unbesonnenheit schwer büßen, nicht durch eine entsprechende Strafe, wie sie der Richter verhängt hätte, sondern durch die das Maß ihrerseits überschreitende Rache, welche gerade dadurch der Niobe unsere Sympathie sichert und sie erst ganz zur tragischen Gestalt werden läßt. Sie wird nicht an der eignen Person gestraft, sondern sie muß die Blüte der Kinder, ihren Stolz und ihre Lust, dahinwelken sehen und wird so durch den unerwarteten und unaufhaltsamen Tod des Teuersten, was sie hat, schwerer getroffen, als es durch eine ihre Person selbst erreichende Strafe hätte geschehen können. Nicht körperlich ist ihr Schmerz: das Muttergefühl, die heiligste Empfindung der Seele, der die meiste Berechtigung auf Unverletzlichkeit innewohnt, wird schonungslos zermartert. Und dennoch beugt sich die stolze Seele nicht, der Titanenstolz weicht nicht aus ihrem Herzen, und wenn der heilige Mutterschmerz ihre Thränen in alle Ewigkeit fließen läßt, so trotzt ihr ungebeugter Stolz ebenso in alle Ewigkeit im Steine fort. So legt denn auch der Künstler das Hauptgewicht auf die Mutter. Flehend und doch ungebeugt sucht ihr Blick die unsichtbaren Gottheiten, vor deren Geschossen sie wenigstens die jüngste Tochter bewahren möchte, während rings um sie die unschuldigen Opfer fallen oder, um den Schmerz der Ohnmächtigen zu mehren, hilfesuchend auf sie zueilen.

Durch diese von allen Seiten herbeiströmende Bewegung wird der Blick immer wieder auf die Mutter gelenkt, welche das körperliche Leiden der Kinder hundertfach in sich nacherlebt. Und um den Schmerz ganz auf das Gebiet der Seele zu lenken, vermeidet es der Künstler, uns körperliche Wunden zu zeigen: die unsichtbaren Pfeile treffen unsichtbar, und nur ihre Wirkung offenbart sich schrecklich. Die hohe, ungebrochene Gestalt in der Mitte läßt uns aber nachempfinden, wie in ihr die individuelle Berechtigung einer Leto gegenüber in einseitiger Kraft sich entwickeln konnte; doch so gerne wir ihr dies zugestehen, dieses individuelle Recht hätte nur bestehen können unter Aufhebung der allgemeingiltigen göttlichen Weltordnung, wie sie durch Apollon und Artemis, durch den Willen des Zeus repräsentiert wird: vor ihr muß das Individuum mit seinem subjektiven Rechte in den Staub sinken.

Diese Fülle der tragischen Gewalt, der dichterischen Größe kann sich nicht lange erhalten, und es will scheinen, als ob sie mit solcher Macht in Werken der hellenischen Plastik nicht zum zweiten Male aufgetreten wäre. Zum Teile mag dies mit dem Wesen der Bildkunst überhaupt zusammenhängen. Da die tragische Empfindung nur infolge einer zeitlichen Entwickelung entstehen kann, welche uns die verschiedenen Elemente in ihrer Bedeutung und Berechtigung kennen lehrt, die Bildkunst aber es nur mit einem einzigen Augenblicke zu thun hat, der eine zeitliche Entwickelung nur andeuten, nie selbst wiedergeben, noch weniger aber die Berechtigung der einzelnen Elemente darlegen kann, so wäre strenge genommen die Bildkunst von der Tragik ausgeschlossen, wenn sie nicht an allgemein menschliche Verhältnisse und an bestimmte, als wohlbekannt vorauszusetzende Ereignisse anzuknüpfen vermöchte. Immerhin wird durch solche Voraussetzungen das Feld der Wirksamkeit enge beschränkt, und zwar für die Plastik noch mehr als für die Malerei, da in jener durch das schwierigere Material, durch das entschiedenere Ablösen von Örtlichkeit und Umgebung die Andeutung der Handlung sehr erschwert ist. Will sie aber dennoch wirken, so werden gerade in ihr die Mittel um so kräftigere, um so mehr durch ihre

Gegenwart empfindbare sein müssen, so daß gerade in der Plastik der Übergang von der Wirkung durch seelische Leiden zu der Wirkung durch körperliche rascher und entschiedener auftreten mag als in der Malerei, zumal wenn eine erhöhte Technik, sowie eine genauere Kenntnis des menschlichen Körpers zu immer kühneren Darstellungen verlockt, die in demselben Maße, in welchem sie sich in den Vordergrund drängen, das seelische Leben bei Seite schieben. So tritt an die Stelle des tiefen Seelenleides der Niobe das körperliche des Laokoon, an Stelle der göttlichen Strafe in diesen beiden Werken die menschliche in der Gruppe der Dirke, und in den Galliergruppen soll uns schon die nackte Thatsächlichkeit des Todes in der Schlacht tragisch ergreifen. Dementsprechend ist es auch vor allem die Kühnheit in der Konzeption, die staunenswerte Technik, welche alle diese Werke in erster Linie charakterisiert, nicht aber tragische Gewalt und Tiefe. An sie aber reiht sich, zeitlich und seinem inneren Gehalte nach, der mächtig packende Gigantenfries an, der sich auch unter diesem Gesichtspunkte naturgemäß in den Gang der kunstgeschichtlichen Entwickelung fügt, deren Erkenntnis er für eine bisher durch Neuschöpfungen weniger bekannte Epoche in bedeutungsvoller und ergebnisreicher Weise erweitert hat.

II. Über Künstler.

I. Eine Frankfurter Kunstakademie im achtzehnten Jahrhundert.

Nicht mit ungerechtfertigtem Stolze durften um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Maler Frankfurts auf die Bedeutung ihrer Stadt für die Entwickelung der Malerei zurückschauen. Vor allen Elzheimer, aber auch Sandrart und »die Meriane« waren helle Punkte, auf deren Glanz man gerne hinwies, und deren Ruhm der Stadt zu erhalten als ernste Aufgabe betrachtet wurde. In erster Linie mußten sich dazu die Maler selbst berufen fühlen, und sie sind es denn auch, welche, offenbar von dem bedeutendsten unter ihnen angeregt, sich am 2. April 1767 an den Rat der Stadt Frankfurt wenden,*) ihm den Plan einer Akademie vorlegen und ohne eine »Belastung aerarii« in Anspruch zu nehmen, versichern, die etwa eintretenden Kosten selbst decken zu wollen, wenn nur der Rat ihnen seinen Schutz angedeihen und sie von der ihnen schimpflich erscheinenden Verpflichtung der Zugehörigkeit zur Malerzunft, welche gut für »Tapetenmaler« sei, befreien wolle. Der Zweck wird dahin

*) Die Aktenstücke, welche der folgenden Darstellung zu Grunde liegen, befinden sich mit dem in Facsimilefarbenlichtdruck (siehe Titelbild) wiedergegebenen, von Cöntgen herrührenden Entwurfe zu einer feierlichen Preisverteilung in dem Stadtarchiv I von Frankfurt a. M. Auf die hier geschilderte Kunstakademie habe ich in meiner Arbeit über »Cornelius, Overbeck, Schnorr, Veit, Führich« in Dohmes »Kunst und Künstler des XIX. Jahrhunderts« (E. A. Seemann, Leipzig, 1886) kurz hingewiesen (No. 7, S. 7 f.).

bestimmt, daß »die wahren Gründe der edlen Zeichenkunst auf das getreueste und leichteste« gelehrt werden sollen. Die vorgeschritteneren Schüler sollen »nach der Natur zeichnen«, außerdem wolle man »verschiedene Köpfe um alle *Passiones* kennen zu lernen, auch mit Gewanden bekleidete Figuren und dies in mancherlei Wendung aufstellen, mithin alle Bewegung und Verrichtung des menschlichen Körpers studiren. Und weilen man bei Anfängern sonderheitlich überall die Regeln zum Grunde zu legen hat, so wird in den Lehrstunden jedesmal der *Academiste*, an dem die Reihe der *Information* ist, solche auf das getreueste angeben und anbei die Lernenden noch über dies auf die besten Bücher verweisen, damit sie diese Kenntniss nicht so oben hin und *superficiel*, sondern nach den wahren *principiis* erlernen, und gleichsam von jedem Strich und Zug hinlängliche Rechenschaft anzugeben wissen«. Dieser Unterricht soll vorläufig an vier Nachmittagen stattfinden. Dieser Antrag, unter dessen Entwurf wir die geachtetsten Namen jener Zeit finden, die auch über den engen Kreis der Stadt hinaus einen guten Klang hatten, wie Wilhelm Friedrich Hirt, Justus Junker, Isaak Junker, und besonders den geistigen Urheber des ganzen Unternehmens Christian Georg Schütz, wurde dem Schöffen von Uffenbach, welchen als einen besonders kunstliebenden und sachverständigen Mann die Künstler sich zum Präsidenten ihrer Akademie erbeten hatten, zur Begutachtung übergeben. In dem von ihm erstatteten Berichte zeigt er sich einerseits als einen über die engherzigen Vorurteile der Zeit durchaus erhabenen Mann, während ihn andererseits seine Liebe zu den Künsten in seinem Urteile über die Künstler nicht blind macht. Besonders schön ist die Wendung, mit welcher er das was Tugend und Schwäche des Künstlers ausmacht, zur Entkräftigung eines für die engherzigen Ansichten der Zeit charakteristischen Einwandes benutzt. Er findet zunächst, daß in der That die Maler durchaus berechtigt seien sich dem Zunftzwange nicht unterwerfen zu wollen. Dann aber wendet er sich gegen das gewöhnliche Argument der Zunftverteidiger, die Befürchtung vor der Übersetzung des Faches. Er findet dies durchaus nicht in Übereinstimmung mit dem thatsächlichen Wachs-

tume der Stadt. Er spricht dabei den merkwürdigen Satz aus, daß es bei solchem Wachstume ganz natürlich sei, daß wie einerseits die Wohlhabenheit, andererseits aber auch die Armut zunehmen müsse, deren Grund somit nicht in der Übersetzung einzelner Fächer, sondern in der Gesamtentwickelung liege. Es sei daher auch nicht zu befürchten, daß die milden Stiftungen überlastet würden, die ja ebenso in ihren Einnahmen einerseits wüchsen wie sie andererseits auch mehr in Anspruch genommen würden. Daß dies aber zumal von den Malern nicht zu befürchten sei, begründet er folgendermaßen: ». . . die Mahler, die denen milden Stiftungen gewißlich weniger als andere drohen, wenn nur die wenige Achtung und Einsicht für sothane Kunst bei unseren Mitbürgern nicht so gar geringe wäre und sie an das Hungertuch verwiese. Ein Mahler ist ein ehrgeizig Geschöpfe mit einbildungen beladen; er hört wie anderer Orten die Kunst belohnt werde, er packt ein und setzt seinen Stab weiter, und läßet die milden Stiftungen unbegränket (so!)«.

Ist so von den Malern für die Stadt und die Stiftungen nichts zu fürchten, so ist andererseits vielmehr die Förderung der Zeichenkunst im allgemeinen Interesse; ja sogar ihr Einfluß auf die allgemeine Bildung wird neben mancherlei praktischem Vorteil anerkannt. »Die Zeichnungskunst ist bekanntlich die Seele der gantzen Bildkunst, die nicht ausgelernt werden kann. Sie stärket unsre Urtheilskraft, sie würket das in allen menschlichen Geschäfften hochnützliche gesunde Augenmaas, sie macht der lernenden Jugend Sitzfleisch und bringet wie die Studien überhaupt den rühmlichen Vortheil: *quod emolliat mores, nec sinat esse feros*«. Dieser letztere Umstand scheint ihm aber »bei unserer Handwerksgesellenschaft, welche der Obrigkeit bißher so manche Unlust veranlaßet, nöthig und gut«, und dies ist ihm nur ein Grund mehr, die Gewährung des Ansuchens der Maler zu beantragen. Nur ein Zweifel beirrt ihn, den er nicht unterlassen kann zu betonen: ob die Unternehmer imstande sein werden die Kosten zu tragen. »Insgemein haben die Künstlercassen die Auszehrung, worinnen sie aber ihr getrostes Unternehmen

verhoffendlich curiren wird, und welches man ihrem Begehren überlassen kann«. Trotz dieses Zweifels aber beantragt er die Gewährung der Bitte, die denn auch am 11. April 1767 erfolgt. Aber weder ihm noch einem anderen der Väter der Stadt kommt auch nur entfernt der Gedanke, daß ein solches Unternehmen von der Stadt zu unterstützen oder etwa gar selbst in die Hand zu nehmen sei. Es wird vielmehr in all diesen Verhandlungen in ängstlicher Weise der Punkt hervorgehoben, daß »*aerario*« keine Kosten erwachsen dürften. Wie sehr der Rat damit im Sinne seiner Pflegebefohlenen gehandelt haben muß, sehen wir an dem Erfolge. Wie aus einem späteren Aktenstücke hervorgeht, ist Schütz »aus Mangel hinlänglicher Unterstützung von seinem rühmlichen Vorhaben abgegangen«. Es war das um so bedauerlicher, als hierdurch einem Manne Gelegenheit gegeben wurde in die leere Stelle einzutreten, der offenbar in keiner Weise befähigt war sie auszufüllen. Es war dies der »Kunstmahler und Kupferstecher Georg Joseph Cöntgen«. Er hat es allerdings anfänglich vortrefflich verstanden unter den Bürgern Interesse für die Sache zu erwecken. Es ist ihm gelungen gegen 280 Mitglieder zu werben, welche einen jährlichen Beitrag zur Deckung der Kosten aufbrachten, und er hat sich auch nicht gescheut ihnen »mit außerordentlichen Beitragsforderungen mehrmalen beschwerlich zu fallen, ohne doch deren Erforderniss auf irgend eine Weisse begründen zu können«, so daß das anfängliche Interesse mehr und mehr erkalten mußte. Infolge davon ging die Mitgliederzahl auf 100 bis 120 zurück. Offenbar war, trotz seiner beständigen Hinweisung auf den einigen armen Zöglingen unentgeltlich gewährten Unterricht, sein Bestreben nur auf ein materielles Interesse gerichtet, mag er auch noch so sehr hervorheben, daß er nur im Interesse seiner Mitmenschen handle. Unermüdlich ist er in Bitten an den Rat, ihn zu schützen und ihm ein Privilegium des Unterrichtes zu erteilen sowie seine Konkurrenten zu unterdrücken, und sicherlich hat er auf diesen Teil seiner Thätigkeit mehr Fleiß verwendet als auf den Unterricht. In einem späteren, vom Schöffen und Senator von Wiesenhütten abgefaßten Berichte heißt es

über Cöntgen und die von ihm hinterlassene Anstalt: »ein Mann, der, obgleich in seiner Kunst mit Recht geschätzt, doch in der Ausübung des ihm aufgetragenen Geschäftes nichts weniger als den gehörigen Fleiss, Ordnung und Fürsorge für die ihm anvertraute junge Pflanze angewendet hat. Eben nicht ganz gleichgültig gegen dieselbe, hat er sie doch wenigstens dergestalt vernachlässiget, daß sie stets in einem nur kränklichen Zustande verblieben, mithin zu derjenigen Blüthe nicht gelangt ist, welche man sich anfänglich von ihr versprochen hatte«. Nichts destoweniger hat man die Anstalt auch nach Cöntgens Tode nicht fallen lassen, und wenigstens in ihrer ersten Zeit hatte sie hübsche Leistungen aufzuweisen. Dafür hat es aber auch Cöntgen vortrefflich verstanden den Ehrgeiz und die Eitelkeit zur Förderung seines Institutes zu verwerten. Es genügte ihm nicht, Preise auszusetzen, was allerorten üblich ist: er gestaltete die Preisverteilung zu einem Schaustück von nicht geringer dramatischer Steigerung. Es existiert noch ein offenbar von ihm selbst abgefaßter, »zum Besten des Instituts« verlegter »Bericht von der Austheilung der Preise, welche die unter obrigkeitlichem Schutz errichtete Zeichnungsakademie zu Frankfurt am Mayn Donnerstags den 31. Jänner 1782 öffentlich und feyerlich gehalten hat«. Er ist auf 16 Quartseiten gedruckt, enthält zwei allegorische Vignetten und trägt aus »Hagedorns Betrachtungen über die Malerey« den für die damals herrschende Auffassung der Kunst, und zwar der Poesie nicht weniger als der Bildkunst, charakteristischen Satz: »Der Geschmack an dem sittlichen Schönen und der Geschmack in den Künsten fließen aus einer Quelle«.

Der Bericht beginnt mit dem kurzen geschichtlichen Hinweis auf die Entstehung der Akademie durch »Herrn Cöntgen welcher schon ehedessen verschiedene Akademien besucht hatte (was leider bei den meisten Künstlern etwas ungewöhnliches ist)«, giebt das Dekret des Rates (7. Oktober 1779), welcher das »dem hiesigen gemeinen Wesen auf mehrfällige Art nutzbar werden könnende Institut allerdings genehmigen und in Obrigkeitlichen Schutz aufnehmen, und auf alle mögliche Art unterstützen« will, dagegen be-

stimmt, »was die Ernennung eines *Präsidii* betreffe, so wäre solches Ansuchen noch in so lange ausgesetzt sein zu lassen, bis man von dem anhoffenden guten Fortgang dieser Academie hinlängliche Gewißheit habe.« Da nun aber die Zahl der beitragenden Mitglieder so außerordentlich gewachsen sei, so solle diesmal die Preisverteilung recht feierlich geschehen. »Am äußeren Ende des Saals war ein drey Staffel hohes akademisches Amphitheater mit einem bis an die Decke reichenden Bogen, worüber das Stadtwappen zu sehen war, errichtet, so durch einen Vorhang bedeckt wurde, nach dessen Aufziehung in der Mitte eine sitzende lebendige Figur in derjenigen Stellung sich zeigte, wie solche in der Akademie als Modell gesessen, und nach ihr um den ersten Preis gezeichnet worden war. Vor solcher hing die bekannte akademische Lampe. Zu beiden Seiten sassen die zween Lehrer an kleinen Tischen, worauf theils die Preismedaillen, teils die Lorbeerkränze lagen; sodann bemerkte man auf der linken sowohl als der rechten Seite des Amphitheaters drei Stühle, auf welche die Scholaren nach erhaltenen Preisen gesetzt wurden, als welche aus den auf beiden Seiten im Hintergrunde versammelten sämtlichen Schülern der Akademie auf die an sie geschehene Aufforderung hervortraten. Im Vorraume saßen in einem halben Bogen einige Mitglieder des Instituts, in deren Mitte drei Lehnsessel für die beiden wohlregierenden Herren Bürgermeister und den Herrn Stadtschultheiß stunden. Der ganze Saal war mit einer großen Menge Waxlichter beleuchtet und an dem andern äussern Ende eine Tribun für das zahlreiche und wohlbesetzte Orchester errichtet, welches mit einer vortrefflichen Symphonie mit Trompeten und Pauken den Vorgang feyerlich eröfnete». Es folgte die »Antrittsrede«, deren Verfasser und Sprecher nicht genannt wird, eine Bescheidenheit, welche nur allzudeutlich auf den Veranstalter Cöntgen selbst hinweist. In hochtrabender Rede wird unter Heranziehung von Gemeinplätzen das Lob und die Bedeutung der Kunst verkündet, zugleich aber auch nicht der Hauptzweck versäumt, die Gönner der Akademie zu erhalten und durch ihr Lob neue zu gewinnen. Es werden dabei solche Töne angeschlagen wie folgende:

»Die Urheber und Beförderer dieses Institutes sind die Schöpfer der Wonne des heutigen Tages. Ihnen hat der fremde Zuschauer die Freudenthräne zu verdanken, die in seinem Auge zittert, da er die Bemühungen einer emsigen Jugend belohnt sieht. Ihnen dankt der Vater das edle Bestreben seines Sohnes, sein Talent auf einen höheren Grad zu schwingen und einst seinen Namen in dem Verzeichnisse merkwürdiger und verdienstvoller Künstler zu lesen. Ihnen dankt die Kunst selbst die Vermehrung ihrer Lieblinge. Wie edel, wie rein, wie groß muß ihre Freude seyn, wenn sie so ganz den Werth und die Vorzüge dessen was sie gethan haben, in sich fühlen!« Ein Buch liegt auf, in welchem die Namen der Unterstützer eingezeichnet sind — ein wohlberechnetes Mittel die Eitelkeit anzustacheln, welche gleichzeitig den Schülern gegenüber bekämpft wird. Die Preise sind »nicht Lohn der Arbeit, sondern nur Lohn der Bemühung. Wir müssen dies sagen; denn kein grösseres Gift ist für den Anfänger in der Kunst und für den Künstler selbst, als die böse, trügerische, falsche Schmeicheley, ihm den unseligen Gedanken einzuprägen, daß er mehr sey als er ist; daß er nahe am Ziele sey, wenn er kaum ausgelaufen ist. Diese Coquetterie war schon oft schuld, daß ein vielleicht einst gewordener Mengs mit der größten Eigenliebe von der Welt ein ewiger Schmierer geblieben ist.« Die Preise müssen natürlich mit der größten Unparteilichkeit vergeben werden. Um solche öffentlich zu bekunden, sind die Arbeiten numeriert, aber ohne Namenbezeichnung an die Churpfälzische Akademie in Mannheim geschickt worden, welche sich der Mühewaltung des Urteilssprechers unterzogen hatte. Das den »ganzen *Actus*« darstellende Protokoll hierüber ist von einem Schreiben des Professors und beständigen Sekretärs H. C. Brandt begleitet, in welchem einige, die damalige Richtung der Akademien kennzeichnende Urteile sich finden. Der Einfluß Winckelmanns, aber auch der der herrschenden ästhetischen Anschauungen über die Schöpfung des die Natur verbessernden Ideals, wie sie seit Batteux verbreitet waren, ergiebt sich aus folgenden Sätzen: »Übrigens ist unsere Academie einstimmig, daß alle diese, so nach der Natur gezeichnet

haben, vorzüglich nach dem antiken sich befleißigen sollten. Diese einzig wird selbigen die Formen der Natur treulichst zu befolgen lehren, besonders jene des schönen Geschlechts. Es ist sehr seltsam eine ganz wohlproportionierte Frau oder Mädchen zu finden. Die Griechen wählten 300 Schönen, und sammelten von jeder um eine Venus zu bilden.«

Nach Verlesung des Protokolles werden die Sieger aufgerufen. Der erste erhält die goldene Medaille mit den Worten: »Hier erwartet Ihn der erste Preis, der für die Zeichnung nach dem Leben bestimmt war, und der in einer goldenen Medaille besteht. Erkenne Er hieraus die Gabe, welche die gütige Vorsicht in Ihn gelegt hat. Vergrabe Er dieses Talent nicht. Anhaltender Fleiß wird Ihn weiter führen und Ihm jene Vestigkeit verleihen, welche der strengste Kunstrichter jetzt noch von Seinem Alter nicht fordern darf. (Hier ward die Medaille angehängt.) Dieses Geschenk haben Ihm edeldenkende Beförderer der Talente gegeben: Komm Er nun auch zu mir und nimm [!] Er aus meinen Händen die Belohnung der Kunst, die so einfach ist wie die Natur. Bedenk Er aber auch, daß dies der Lorbeer ist um welchen nicht nur Griechenlands und Roms Künstler wetteiferten, sondern um welchen auch sogar Helden stritten. Zum letzten Zeichen seines erhaltenen Vorzuges besetze Er hier die erste der drey Stellen, die den drei Siegern angewiesen sind«. Mit dem zweiten und dritten Sieger wird weniger umständlich verfahren. Da heißt es: »Nähere Er sich um den Preis für die beste der nach Gyps verfertigten Zeichnungen zu erhalten. Hier ist das Institutgeschenk, das in einer silbernen Medaille besteht. Hier [der Kranz] ist das Geschenk der Kunst. Hier erwartet Ihn der zweite Sitz der Sieger« und ähnlich beim dritten Preise. Nach einem kurzen Wort an die übrigen Schüler wurden sämtliche Probestücke öffentlich gezeigt, worauf das Modell abtrat und Platz für die Gypsfiguren machte, nach welchen gezeichnet worden war. Denn nun kam ein ganz besonders reizvoller Teil des Programms: »Es haben uns auch verschiedene Personen aus dem schönen Geschlechte die Ehre erwiesen Unterricht in der Kunst in besondern für die Frauenzimmer allein bestimmten Lehrstunden unter

der Anführung der Madame Cöntgen anzunehmen und sich zu einem Wettstreit unter sich selbst einzulassen«. Auch hier hatte die Mannheimer Akademie entschieden. Den Sieg selbst weiß der erfindungsreiche Veranstalter der Feier effektvoll zu gestalten. Er weist auf die Preise hin und »Ihn, erster akademischer Sieger, ersuche ich Seine Stelle auf einige Augenblicke zu verlassen, und diese liebenswürdigen Gönnerinnen der Kunst, die den heutigen schönen Tag um so mehr verherrlichen, zu bitten, an seiner Hand die Ihnen vorzüglich bestimmten Plätzen nicht sowohl als Mitbelohnte, sonder vielmehr als Mitbelohnerinnen der akademischen Scholaren einzunehmen«. Eine »Mademoiselle« nach der andern wird aufgerufen und mit demutsvoller Höflichkeit angeredet: »Seyen Sie so gütig und nehmen Sie den ersten Preis« . . . »Erlauben Sie uns daß wir Ihnen den zweiten Preis zustellen« . . . »Lassen Sie sich gefälligst den . . . dritten Preis ertheilen«. Die Ermahnung oder vielmehr die inständige Bitte an die verehrungswürdigen Gönnerinnen schließt mit dem für den Redner wichtigsten Satze: »Ihr Eifer wird sicherlich mehrere Ihrer Freundinnen zur Nachahmung Ihres schönen Beispiels reizen«. Daß jede Preiszuerteilung unter »Pauken- und Trompetenschall« stattfand, ist bei der Gegenwart des wohlbesetzten Orchesters selbstverständlich, wird aber ganz besonders hervorgehoben.

Zum Schlusse der Feier erübrigt nur noch »die Versicherung des lebhaftesten Dankes«. Auch diese wird zu einem wirkungsvollen Teile des Programmes gestaltet. Ein Schüler wird aufgerufen: »Trete Er auf und übernehme Er es, die dankbaren Gesinnungen sowohl der Lehrer als der Scholaren dieser Akademie mit warmer Empfindung zu schildern und erhalte Er dafür dieses kleine Andenken« nämlich eine silberne Medaille. Die »warme Empfindung« ist denn auch in reichstem Maße über die folgende schwülstige Rede ausgegossen, die unter dieser Hülle jedoch manches Treffende enthält. Der Schüler soll die Kunst nicht mechanisch lernen, er soll sie studieren. Damit schließt er sich nach des Redners Auffassung »in die Kette der Gelehrten an«. Wen dieser Vorzug nicht rührt, soll sich lieber entfernen. »Wer in sich nicht den Schwung

der Adlersfittiche fühlt, der bleibe eine kriechende Schnecke: wen edle Ruhmbegierde nicht reizt, ist ein plumper Klotz und zu unserer Akademie weiter nicht dienlich als nur wie eine lebendige Statue vor uns zum Muster zu stehen; denn uns nützt an ihm weiter nichts als der Körper. — Er ist Maschine«. Die Schüler müssen »um der Natur getreu zu bleiben« sich mit verschiedenen Wissenschaften bekannt machen, ja »die Natur muß überhaupt ihre Schätze vor uns aufschließen wenn wir sie getreu schildern sollen«. Geschichte, Erdkunde, Altertümer müssen studiert werden. Aber »wir müssen die Welt nicht in unserem Zeichenstübchen allein sehen; unser gesittetes Betragen, unser unschuldvoller tugendhafter Lebenswandel wird uns den Umgang mit Leuten verschaffen, die mehr sind als wir; diese werden uns zu noch grössern führen, und da werden wir würdige Scenen des Lebens sehen, die denjenigen verborgen waren, deren Schilderungen sich nur auf die Bilder betrunkener Bauern einschränkten. In der niedrigen Classe des Pöbels werden wir nie einen Helden des Alterthums, einen Condé zur Zeit der Ligue zeichnen lernen. Sind wir einmal in unsern erlernten Grundsätzen vest, dann ist es Zeit, den Ursprung, die Quellen, die Mischung der Farben näher kennen zu lernen, der Natur die Vortheile abzulauschen und nicht jedes Gewand nach dem Erdstücke zu kleiden, das uns der Materialist auf Treue und Glauben verkauft«. Falsche Idealität und Befestigung der Grundsätze und der Regeln vor dem Herantreten an die Natur sind aber die beiden Hauptlehren der Akademien jener Zeit und zugleich die Quellen der aus ihnen hervorgehenden Plattheit und Manieriertheit der Künstler und ihrer Werke. Das gleichfalls zum Charakter jener Zeit gehörende Kokettieren mit der »Tugend« schlechtweg, nicht etwa dieser oder jener bestimmten, sondern der »Tugend«, welche das Ergebnis der höchsten Sittlichkeit, des reinsten Strebens sein müßte, wenn sie einen klaren Begriff repräsentierte, spielt eine große Rolle. In seiner ganzen Unwahrheit tritt es in der Anrede des Scholaren an die Mitschülerinnen hervor: der wirklich Tugendhafte, der wahrhaft Unschuldvolle ist es in naiver Weise: wer den Gegensatz so

klar erfaßt hat wie es hier geschieht, dessen »unschuldsvolles Alter« ist ein schlechter Bürge seiner »Aufrichtigkeit«. Es heißt nämlich: »Sie, Gönnerinnen aus dem schönen Geschlechte, nehmen Sie unsern lebhaftesten Dank an. Unser unschuldsvolles Alter ist Ihnen Bürge für dessen Aufrichtigkeit. Wir sind keine von jenen Schmeichlern, die Ihr Ohr betäuben und Sie durch selbst nicht geglaubte Lobsprüche täuschen. Nehmen Sie den Dank von der Kunst selbst, der Sie sich widmen und die Sie durch Ihre Bemühungen veredeln. Unter den Händen der Grazien entstehen die reizenden Bilder, die treuen Nachahmungen der Natur. Ihr Geschlecht hat mehr Empfindsamkeit, aber auch einen scharfsichtigeren Blick vom Schöpfer erhalten. Wir wetteifern mit Ihnen: aber Ihr Sieg soll uns nicht kränken. Willig wollen wir den erfochtenen Lorbeer in Ihre Hände abgeben, wenn Sie uns übertroffen haben. Glückliche Kunst, die du uns mit diesen reizenden Mitschülerinnen in einige Verbindung setzest, edle Kunst, laß uns immer dieser Verbindung würdig seyn! Sie aber, verdienstvolle Schönen, die Sie bisher gegen die Kunst gleichgültig gewesen sind [»verdienstvoll« und »gleichgültig«!], lassen Sie sich durch das Beispiel Ihrer Freundinnen zur Nachfolge aufmuntern. Die äußere Bildung eines Frauenzimmers macht Sie nur schön, aber Wissenschaften und Kenntnisse machen Sie liebenswürdig. Eine Angelica Kaufmann, eine Rahel Ruysch hat ihren Namen mehr verewigt als manche Fürstin, deren Namen im modernden Hofkalender vom Würmern zernagt wird«. Nach diesem zahmen Anklang an Schubarts »Fürstengruft« bedarf es nur noch eines effektvollen Schlusses. Nach dem Dank an alle Beteiligte wird er im Appell an die Tugend und Religion gefunden: »Nie entschleiche der Hand eines Scholaren dieser Akademie ein Bild, durch welches Religion und Tugend entweiht würde!«

So gewährt diese Feier einen interessanten Blick in die Gedanken und die Richtung einer Kunstakademie des vorigen Jahrhunderts: sie ist auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ein Bild aus der Vergangenheit, welches den Vorzug der individuellen Treue neben der allgemeingiltigen Wahrheit des den Charakter der Zeit zusammenfassenden Urteils darbietet.

Der Fortgang der Cöntgen'schen Akademie entsprach den hochtrabenden Preisverkündigungen keineswegs. Schon 1783 starb »Madame Cöntgen,« die Tochter des Malers Mund, und damit die Seele des Unterrichts, welcher den Mädchen aus den besten Ständen erteilt wurde. Cöntgen selbst erfuhr mancherlei Anfeindungen. So wurde ihm die Benutzung eines nackten männlichen Modells zum Vorwurf gemacht, und von dem Rat wurde ihm »das sich zu Schuld gebrachte Vergehen nachdrucksamst verwiesen.« Cöntgen will nun »einzig und allein Unterricht in der Baukunst« erteilen. Dann muß er es erleben, daß sein erster Gehilfe, Herr Fried, nach ärgerlichen Streitigkeiten von ihm abtrünnig wird und eine besondere Schule errichtet. Nur mühsam fristet er sein Institut bis zu seinem frühen Tode 1799.

Und dennoch sind die mit dem Versuche dieser Zeichenakademie gegebenen Anregungen nicht ohne Früchte geblieben, und eben diese geben ihr zunächst für Frankfurt, dann aber auch für weitere Kreise ein bleibendes Interesse. Im Jahre 1781 entstand unter den Förderern des Institutes der Wunsch eine »Academie der freien schönen bildenden Künste und nützlichen Wissenschaften« zu errichten. Der ausführliche Plan gründet sich durchaus auf humane Bestrebungen, in denen man wol nicht mit Unrecht die Wirkungen des damals höchst bedeutend wirkenden Freimaurerordens wird sehen dürfen. Es heißt, die schönste Bemühung sei »Weisheit und Tugend unter seinen Brüdern zu verbreiten.« »Aufklärung und Bildung des Menschengeschlechts« ist das zu erstrebende Ziel, und das Mittel ist die Erziehung: »Kann etwas wichtiger für den Weltbürger sein als die Erziehung der Jugend?« Wol giebt es »viele Anstalten zur Versorgung und Pflege unserer dürftigen Kranken und abgelebten Mitmenschen«; aber es fehlt »eine Anstalt, welche höhere Bildung in den Künsten und Wissenschaften zum Zweck hätte, eine Pflegschule für die künftigen Bürger, die demjenigen nützlich wäre, der nach geendigten Schuljahren sich dem Commerz, den Gewerben und Fabriken widmen oder auch als künftiger Gelehrter sich zur Akademie noch reifer als die Schule es kann, vorbereiten will.« Die

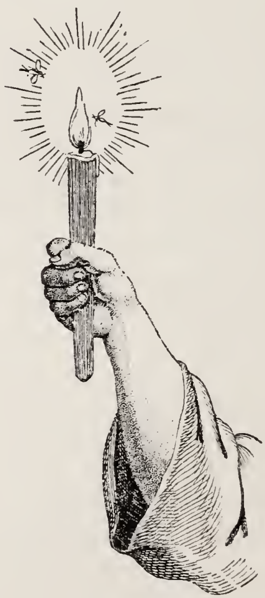
Zeichenakademie soll in diesem Sinne erweitert werden und dadurch eine Einrichtung erhalten, »welche einer Handelsstadt wie die Unsrige angemessen wäre.« Die Unterzeichner waren jedoch ihrer Zeit weit vorangeeilt: ihr Plan wurde von dem Rate abgelehnt, und nur langsam reifte, was hier von Bürgern angeregt war, durch das Eingreifen der Bürger selbst.

Der erste Schritt geschah, als Cöntgen gestorben war. Es wurden neue Statuten der Gesellschaft entworfen und hierbei ganz besonderes Gewicht auf die Bildung der Handwerker zum Geschmacke gelegt. So bestand das »Zeichnungsinstitut« unter Reges weiter fort und trat später unter die Leitung des Kunstfreundes Dr. Grambs. Dieser war ein naher Freund Städels, und Städel ist es gewesen, welcher den Gedanken an eine Kunstakademie in großem Stile wieder aufgriff und durch seine berühmte Stiftung verwirklichen wollte. Und in der That hat Frankfurts Kunstschule unter der Leitung Philipp Veits eine bedeutende und für die Entwickelung der neueren deutschen Malerei wichtige Stellung eingenommen. (Näheres über diese Wirksamkeit Veits in der nächsten Abhandlung.)

Aber auch der Gedanke hoher Schulen zugunsten des Gewerbes und des Handels ist lebendig geblieben. Eine Anzahl Bürger hat zu Anfang unseres Jahrhunderts die »Gesellschaft zur Beförderung nützlicher Künste und Wissenschaften« (die »Polytechnische Gesellschaft«) gegründet. Von ihr ist die Gründung einer Gewerbeschule, einer Handelsschule, einer Kunstgewerbeschule ausgegangen, von welchen die beiden ersteren 1876 von der Stadtgemeinde übernommen worden sind.

So vollzieht sich im Verlaufe von etwa hundert Jahren ein merkwürdiger Prozeß. Zunächst soll eine Kunstakademie gegründet werden, die sich recht eigentlich zur Aufgabe macht, die herrschende Kunstrichtung zu erhalten und die in ihren Bestrebungen eine vortreffliche Vertreterin der »akademischen Richtung« des vorigen Jahrhunderts ist. Sie siecht dahin, und das aus Privatinteresse an ihre Stelle getretene »Zeichnungsinstitut« gewinnt erst nach dem Tode seines Stifters einige Bedeutung. Aber schon bricht die

neue Zeit herein, welche durch den Ansturm der Meister der neueren deutschen Malerei gegen das Unwesen der damaligen Akademien heraufgeführt wird. Allmählich wächst aber auch das Verständnis für das Kunstgewerbe. Die alten engen Fesseln des Handwerkes sollen gesprengt werden, der Handwerker soll wieder künstlerisch sich bilden, der Kaufmann, der Fabrikant will sich nicht mehr mit elementarer Schulbildung begnügen: es tritt der Gedanke hinzu, daß die Fachbildung auch zur Menschenbildung dienen solle, ja daß diese das wichtigere sei. Und aus diesem rührigen Streben werden schließlich aus der Mitte der Bürgerschaft heraus jene Stiftungen geschaffen, welche die Aufgabe haben, Frankfurt seine Bedeutung für die Kunst zu erhalten, das Städelsche Kunstinstitut und der Kunstgewerbeverein mit ihren Sammlungen und den der künstlerischen Ausbildung gewidmeten Schulen.



II. Philipp Veit.

Es war eine bedeutungsvolle Zeit, in welcher — am 13. Februar 1793 — Philipp Veit zu Berlin geboren wurde. Im Jahre 1794 fanden sich Schiller und Goethe und schlossen, nachdem sie sich lange ferne geblieben waren, den herrlichen Freundschaftsbund, welcher die freilich nur so kurz dauernde Mittagshöhe unserer Litteratur bezeichnet. Nach kräftigem Ringen waren beide der stürmischen Leidenschaft der Jugend entronnen und hatten ihr Dichten zu jener Klarheit geläutert, welche das entscheidende Merkmal der Durchdringung des deutschen Geistes mit der Mäßigung und Besonnenheit der formenschönen Welt des Hellenenthums ist. Im Jahre 1797 hatte in Rom der eben ankommende Thorwaldsen den auf dem Gipfelpunkte seines Schaffens stehenden Asmus Carstens gefunden, war ihm ein treuer Genosse geworden und hatte das kurze Jahr, welches dem Bahnbrecher der neueren Malerei zu leben noch vergönnt war, benutzt, um den festen Grund zu legen, auf welchem sich bald seine eigene Blüte entfaltete. Da hätte man glauben sollen, daß diese Richtung des Klassizismus die herrschende bleiben müsse. Allein so wie in der Renaissancezeit bei dem ersten Versuche, die antike Welt nicht nur in der Kunst wieder lebendig zu machen, sondern sie selbst gleichsam noch einmal zu durchleben, in dem deutschen Gemüte eine Gegenströmung eintrat und gegen die einseitige ästhetische Auffassung des irdischen Daseins sich richtete, ebenso erhob sich auch jetzt eine Reaktion und machte die Rechte des Gemütes geltend, für welche die be-

sonnene, maßhaltende, nur klare Empfindungen duldende Strenge der klassischen Kunst keine genügende Ausdrucksweise zu bieten schien. Aber freilich mußte sich diese neue Reaktion in einer ganz anderen Richtung bewegen, als jene im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Während sie damals, der Hauptströmung des noch keineswegs verflossenen Mittelalters folgend, ein durchaus religiöses Gepräge trug, blieb ihr diesmal, dem Charakter ihrer eigenen Zeit gemäß, die künstlerische Richtung eigentümlich, so sehr sie sich auch bemühte, als eine religiöse Reaktion gelten zu wollen. Suchte die überquellende Empfindungsseligkeit, das mystische Dämmern träumerischer Gemütsstimmungen nach Trägern ihres Ausdrucks, so boten sich dafür als fügsame, der individuellen Willkür leicht anzuschmiegende Gestalten die aus dem Grau der Vorzeit herüberschimmernden Helden der Sage und der Märchenwelt und mußten um so freudiger willkommen geheißen werden, als sie, dem jammervollen politischen Zustande Deutschlands gegenüber, gleichsam die sichere Gewähr der unverlierbaren und jetzt nur schlummernden Heldenkraft der Deutschen darboten. Hatte doch schon Herder die Blicke auf die im eigenen Volke und seinen Liedern geborgenen Schätze hingelenkt und war es doch Goethe selbst gewesen, der wieder das Verständnis der damals recht eigentlich als deutsch betrachteten Baukunst des vierzehnten Jahrhunderts geweckt hatte! Aber rasch trat eine verhängnisvolle Wendung ein. Man erkannte den engen Zusammenhang, in welchem Dichtung und Bildkunst des Mittelalters mit der Religion standen, und indem man die gegenteiligen Strömungen übersah, zog man aus dem Umstande, daß auf dem Boden der Religion eine großartige Kunst aufgeblüht war, den Schluss, daß eine neue Blüte der Kunst wiederum nur auf dem Boden der Religion gedeihen könne. Man kam daher zu der Überzeugung, Religion und Kunst seien thatsächlich ein und dasselbe, die Kunst sei nur eine besondere Ausdrucksweise der Religion und könne nur als solche Wert und Bedeutung haben. Einen begeisterten Ausdruck fanden zu Ende der neunziger Jahre diese Gedanken in den »Herzensergießungen eines kunstliebenden

Klosterbruders«, welche, von Wackenroder geschrieben, nach dessen frühem Tode von dem ihm innig befreundeten Tieck herausgegeben wurden. Auch hier soll die Richtung keine theoretische bleiben, sondern wirklich und thatsächlich gelebt werden. Es wird klar ausgesprochen, »daß, wo Kunst und Religion sich vereinigen, aus ihren zusammenfließenden Strömen der schönste Lebensstrom sich ergießt.« Die praktischen Konsequenzen konnten um so weniger ausbleiben, als für diese Richtung nicht nur Kunst und Religion, sondern ebenso auch Religion und Kirche eine Einheit bildeten, und zwar selbstverständlich die Kirche, welche zu der Zeit, für die man schwärmte, im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, die alleinbestehende und allgemein anerkannte christliche Kirche war. In den »Herzensergießungen« findet sich ein Brief, der von einem nach Rom gegangenen Schüler Dürers an einen in Nürnberg zurückgebliebenen Freund geschrieben gedacht ist. Der Inhalt dieses Briefes ist für die nächste Zeit geradezu verhängnisvoll geworden. Der Jünger der Kunst schildert darin den überwältigenden Eindruck, welchen auf ihn der römische Kultus mit seiner bestrickenden Musik, mit seinen heiligen Gemälden gemacht habe, ein Eindruck, dem er sich nicht wieder habe entziehen können und der ihn in den Schoß der römischen Kirche getrieben habe. Es ist eine Schilderung, wie sie ähnlich und vielleicht nicht unbeeinflußt Schiller seinen Mortimer machen läßt. Aber Schiller verwendet ein künstlerisches Motiv: des erdichteten jungen Künstlers Begeisterung sollte ein Vorbild für seine lebenden Genossen, sollte Fleisch und Bein werden. Ein merkwürdiges Beispiel hierfür bietet Gottlieb Schick, dessen ursprüngliche klassische Richtung am vollendetsten in seinem schönen, in Stuttgart befindlichen Bilde »Apoll unter den Hirten« ausgesprochen ist. Mächtig ergriffen durch diese neue Bewegung der Geister, verläßt er das Gebiet, auf dem er Großes geleistet hatte, und wendet sich in der letzten Zeit seines kurzen Lebens der religiösen Richtung zu, der sein letzter, nicht zur Ausführung gelangter Entwurf entsprungen ist: »Jesus Christus, in dem Alter zwischen Knabe und Jüngling, schläft auf Wolken über der Erde erhaben

in den Armen der Engel, die ihre Flügel über ihn halten; es erscheint ihm in einer Glorie das Kreuz, und er breitet sehnsüchtig im Traume die Arme danach aus.« (E. Förster, Geschichte der deutschen Kunst IV, 70.)

Zunächst jedoch äußert sich die Wirkung nicht auf dem Gebiete der Bildkunst, sondern in der Litteratur. Hier ist ihr Vorkämpfer, neben Tieck und dem älteren August Wilhelm Schlegel, dem Verfasser des charakteristischen Gedichtes »der Bund der Kirche mit den Künsten«, dessen jüngerer Bruder Friedrich Schlegel. Während jene, teils dichtend, teils kritisierend, immerhin eine freiere Richtung sich bewahren, tritt in Friedrich Schlegel die ganze Strenge einseitiger Anschauung zu Tage. Von der Begeisterung für das Griechentum ausgehend und im Sinne Goethes und Schillers kritisierend, wendet er sich bald von ihnen ab und dann in schärfster Weise gegen sie, hebt zunächst die vaterländische Sagen- und Märchenwelt auf den Schild und nähert sich mehr und mehr der religiösen Auffassung der Kunst, bis er endlich seiner Überzeugung auch den entscheidenden äußeren Ausdruck verleiht. Ehe er so weit kam, trat Schlegel 1797 in die geistreichen Berliner Kreise ein, welche sich um eine Anzahl damals die Gesellschaft beherrschender jüdischer Frauen schaarten. Es waren dies Henriette Herz, Rahel Levin und Dorothea Veit, die Gemahlin des Bankiers Veit und Tochter des großen jüdischen Philosophen Moses Mendelssohn. Schlegel, begeistert aufgenommen, schloß sich vorzugsweise an Dorothea Veit an. Aus der Freundschaft entwickelte sich eine ernstere Neigung. Die Ehe, welche ihr entgegenstand, fand eine freundschaftliche Lösung, so daß, auch nachdem diese eingetreten war, der Verkehr der beiden Familien fortdauerte — eines der gemäßigtesten Beispiele jener eigentümlichen ehelichen Verhältnisse, wie sie gerade bei den Führern der neuen Richtung in unerfreulicher Weise zu Tage traten.

Nun begann Schlegels äußere und innere Wanderung und Wandelung, welche erst nach einer Reihe von Jahren ihren Zielpunkt finden sollte. Er wandte sich zunächst nach Jena, hielt dort Vorlesungen und stand mit den Trägern des dort so regen geistigen Lebens in engster Verbindung.

Von Jena ging er nach Paris, um sich dem Studium des Sanskrit zu widmen, das er in die deutsche Wissenschaft und Litteratur einführte und durch welches er den Grund zu der Wissenschaft der Sprachvergleichung legte. Schon hier, noch mehr aber in Köln, wo er sodann einen längeren Aufenthalt nahm, trat mehr und mehr die Konsequenz seiner christlich-ästhetischen Anschauungsweise in der immer entschiedeneren Hinneigung zum Katholizismus hervor, die nicht verfehlen konnte, ihn zu dem letzten Schritte zu führen. Im Jahre 1808 trat er mit seiner Gemahlin, nachdem diese bereits 1804 in Paris protestantische Christin geworden war, im Kölner Dome zum römischen Christentum über, welches ihm als der einzig fruchtbare Boden erschien, um seine Auffassung des Mittelalters und des Christentums zu einer lebendigen Gestaltung zu führen. Im darauffolgenden Jahre, 1809, fand er endlich eine dauernde Stellung als Hofsekretär in der Staatskanzlei zu Wien.

Seine Gemahlin Dorothea hatte ihm aus ihrer ersten Ehe zwei Söhne mitgebracht, Johannes, geboren 1790, und Philipp, geboren 1793. Der ältere war in Berlin geblieben, der jüngere, Philipp, folgte dagegen dem Wanderleben seiner Mutter und seines Stiefvaters. In Paris besuchte er 1803 mit Auszeichnung die *École polymathique:* »am Tage der Prüfung erhielt er sechs Kränze vom *Préfet de Paris* und die Werke von *Racine;* nämlich er ward in sechs verschiedenen Fächern gekränzt und jedesmal vom *Préfet* umarmt, wobei die ganze Versammlung immer in lautes Beifallsjauchzen ausbrach . . . .« Was die Mutter, welche dies erzählt, »am meisten bei dem Spektakel ergötzte, war, daß Philipp unbewußt, still bescheiden, fast beschämt und bleich da stand, während alles über ihn in Lob ausbrach und gerührt wurde« (Dorothea von Schlegel, Briefwechsel. Mainz, Kirchheim, 1881, I, S. 118). Im Jahre 1804 kam er nach Köln in das Gymnasium und 1806 in das Kölnische Gymnasium in Berlin, das er 1808 verließ (a. O. I, S. 234). Dort entschied sich seine Zukunft. Er fand dort seinen älteren Bruder Johannes wieder, der sich der Malerei widmete. Unermüdlich und mit Begeisterung schaute ihm Philipp bei seinen Arbeiten zu und fand seine Freude

daran, ihm die Farben zu reiben, bis ihn endlich Johannes fragte: »Willst Du etwa auch Maler werden?« Mit freudiger Stimme erwiderte Philipp: »Ja!« Vereint mit seinem Bruder bezog er 1808 die Dresdener Akademie und studierte dort besonders unter des »ernsten strengen« Matthäi Leitung, dessen künstlerische Richtung seiner innigen religiösen Stimmung besonders zusagte, wie sie durch die eigentümlichen Verhältnisse, die auf seine Erziehung einwirkten, frühe geweckt worden war. In dem Alter nämlich, in welchem er mehr und mehr zum Denken erwachte, ward er durch seine Eltern, schon seit 1806 (a. O. I. S. 170; 222; 226), in die katholische Anschauungsweise eingeführt, welche bei ihm so natürlich entsteht und sich entwickelt, daß, als er sich am Tage vor Pfingsten 1810, am 9. Juni, in Wien taufen und in die katholische Kirche aufnehmen ließ, dies nur als die selbstverständliche äußere Erfüllung der in seinem Inneren längst vorhandenen Überzeugung erscheinen muß. Philipp Veit ist daher eigentlich nur dem Namen nach Konvertit: der Sache nach hat er das Glück gehabt, von Jugend auf eine einheitliche religiöse Überzeugung zu besitzen. Dieser Punkt ist für seine Beurteilung von Wichtigkeit; denn durch diesen Umstand blieb er vor dem Fanatismus des Konvertiten bewahrt und bewies stets die freie, auch eine andere Richtung gelten lassende und deshalb nicht zur Einseitigkeit führende Überzeugung des Mannes, der vor der Qual des Zwiespaltes bewahrt geblieben ist und daher sich nicht verpflichtet fühlt, das in hartem Kampf Errungene kampfgerüstet zu behaupten.

Nachdem Philipp zunächst wieder nach Dresden zurückgekehrt war, sagte er sich bald von Matthäis Leitung, die ihn allmählich nicht mehr befriedigte, los, kam im Juni 1811 nach Wien und lebte einige Jahre im Hause seiner Mutter Dorothea und des Stiefvaters Friedrich Schlegel, welche durch ihr reges geistiges Leben auf den durch klassische Studien wohl vorgebildeten, durch einen lebendigen Geist hervorragenden jungen Künstler höchst fördernd einwirkten. Sicheren Schrittes geht er jetzt seinen »eigenen Weg« und folgt auch nicht den dringenden Einladungen seines älteren Bruders zu ihm nach Rom zu kommen. Er

hielt sich dafür noch nicht reif genug und wollte sich trotz des guten Rufes, der schon nach Rom von ihm gekommen war (a. O. II, S. 58), noch besser vorbereiten. »Er hat es unternommen an der Quelle, am Nachbilden und Anschauen der Natur sein Studium zu beginnen und dann erst die Antike und die alten Italiener und Rom kennen zu lernen« (a. O. II, S. 66). Zunächst widmet er sich dem Porträt, das er für die »Grundlage der historischen Malerei« erklärt (S. 68). Aber noch sollte sein Fortschreiten in Leben und Kunst nicht ohne Unterbrechung bleiben. Es kam das Jahr 1813 und mit ihm die praktische Bethätigung der gerade in den gebildeten Kreisen so lange genährten Vaterlandsliebe, der Liebe zu dem einigen, großen Deutschland, welches die Freunde des Mittelalters als ein seit jener Zeit verlorenes Gut beklagt und nach dessen Glanz und Macht sie sich zurückgesehnt hatten. Wie hätte da Veit zurückbleiben mögen! Nachdem am 15. März Körner zum Eintritt in das Heer von Wien abgereist war, ging Veit zusammen mit Eichendorff anfangs April nach Breslau, die Romantiker und der Klassiker, aber, gleichsam in ihrem Schicksal die nächste Zukunft vordeutend, die Romantiker zum Siege, der Klassiker zum Tode! Veit und Körner traten bei den Lützowern ein. Veit fühlte sich bei diesen nicht an der rechten Stelle (a. O. II, 180) und trat daher während des Waffenstillstandes zu den reitenden Jägern des Brandenburgischen Kürassier-Regimentes im V. Kleist'schen Armeekorps über. Und welche merkwürdige Fügung! Hier war sein Vorgesetzter der romantische Dichter de la Motte Fouqué, unter dessen Führung er die Schlachten bei Dresden, Culm und Leipzig mitmachte. Hier zeichnete er sich bei Wachau so aus, daß er an des erkrankten Fouqué Stelle zum Offizier ernannt ward (S. 255) und daß ihm, allerdings erst sehr viel später, 1838, das eiserne Kreuz zuteil wurde. Mit dem siegreichen deutschen Heere zog er als Schwadronsführer in Paris ein. De la Motte Fouqué schildert in seiner Selbstbiographie den jungen Kämpfer, der ihm bald ein Freund geworden, als »klar und heiter wie der Frühling, ernst und sinnig wie der Herbst« und kann nicht genug betonen, von welchem Segen dieser Jüngling

für ihn ward. Er sagt: »Sein inniges Festhalten an mir, seine geistvollen Anschauungen und Gespräche auf dem Marsch und in der Beiwachtruhe, seine ritterliche Kriegsfreudigkeit im Gefecht, klarster Besonnenheit voll, in tiefer Seele leuchtend ihm der selige Christenglaube — es rührte, hob, erfreute meinen Geist als eine stets erneuende Quelle seliger Jugend.«

Jetzt aber, nachdem er dem Vaterlande seine Pflicht geleistet hatte, drängte sich das künstlerische Bewußtsein mächtig hervor, und das ganze Sehnen des jungen Künstlers stand nach Rom. Am 2. Mai 1814 war ihm der Abschied in ehrenvollster Weise gewährt worden und mit seinen Freunden eilte er nach Berlin, wo er bis Januar 1815 blieb, um das Bild der Prinzessin Wilhelm zu malen. Von da ging er nach Wien. Noch einmal drohte eine Unterbrechung, als 1815 der Krieg aufs neue ausbrach. Er ging aber rasch zu Ende, und so konnte die Romfahrt angetreten werden. Sie war durch eingehendes Studium der Kunstwerke unterwegs und den anregenden Verkehr seines Begleiters, Hermann Friedländer, eine genuß- und erfolgreiche. Sie dauerte vom August bis November, in welchem Monate Veit in Rom eintraf.

Hier, auf dem alten heiligen Boden der Kunst, wo die Wiedererweckung des Altertums ihre höchste Blüte erreicht hatte, bereitete sich eben die nicht bloß litterarisch verteidigte, sondern künstlerisch bethätigte Wiedererweckung des Mittelalters in der eigentümlichen Auffassung der Vertreter dieser Richtung vor. Seit 1810 befand sich Overbeck dort, von früher Jugend auf für die alten deutschen Meister begeistert und entschieden gegen die damals auf den Akademieen herrschende Art die Kunst zu lehren und zu lernen gerichtet. Unter seinen Genossen befand sich namentlich der talentvolle, hochstrebende und energische Frankfurter Franz Pforr, der mit Overbeck aufs innigste befreundet war und auf ihn bedeutend gewirkt hat, der jedoch bereits 1812 starb. Aber 1811 war eine neue große Kraft nach Rom gekommen und dort mit Jubel aufgenommen worden, Cornelius, bereits wohlbekannt durch seine in Frankfurt in den Jahren 1809—11 entstandenen ersten Faustzeichnungen,

die den Beginn einer nationalen deutschen Kunst in entschiedenster Weise verkündeten. In Overbeck und Cornelius waren die beiden Richtungen vertreten, aus welchen die nationale Kunst sich entwickelte und welche das in ihr herrschende romantische Element bekundeten: die religiöse und die volkstümliche Seite, Kirche und Rittertum, diese beiden Säulen des Mittelalters. Im Vereine mit anderen Genossen entfalteten nun diese beiden ein reges Treiben. Overbeck hatte seine Wohnung in dem verlassenen Kloster S. Isidoro aufgeschlagen. Andere waren dorthin gefolgt, und alle studierten und schufen einträchtiglich. Im Refektorium wurde nach dem Akte gezeichnet, und einer diente dem andern als Modell. Jeder einzelne in seiner Zelle aber schuf seine Gestalten ohne lebendes Vorbild, damit die Freiheit der Auffassung, die Unmittelbarkeit der Schöpfung nicht geschädigt würde, in schroffem Gegensatz zu der sonst herrschenden Methode und in souveräner Verachtung jener Kompositionsmittel, wie sie in Gestalt von Gliedermännern, von Wachs- und Thonfigürchen in Beleuchtungskästen durch die Akademiker angewendet wurden. Dazu trieb sie ihr religiöser Sinn, sich ihre Vorbilder in jener Zeit zu suchen, in welcher die Malerei noch Gottesdienst war, wie bei Fiesole, und in dem Wahne, die Ausdrucksform hänge mit der Gesinnungsart als notwendige Folge zusammen, verschmähten sie die durch die Blüte der Renaissancekunst gewonnenen technischen Mittel und beschränkten sich vielmehr auf die Ausdrucksweise der vorraffaelischen Zeit. Dazu mag noch gekommen sein, daß die streng religiöse Auffassung alle sinnlichen Reize verschmäht, ja eigentlich verwirft. Nun kann aber die Kunst nur durch das Mittel der Sinne wirken. So blieb nichts anderes übrig, falls man den Pinsel nicht ganz wegwerfen wollte, als einen Kompromiß zu machen, kraft dessen gleichsam nur das Allernotwendigste seinen Ausdruck findet, alles Vermeidbare aber unterdrückt wird. Man mußte die Zeichnung dem Kolorit vorziehen, die Zeichnung selbst aber in scharfen Konturen führen, mit möglichster Unterdrückung alles auf malerische Wirkung Hinzielenden. »Da die Pinselstriche nur notwendige Übel und Mittel zum

Zwecke sind, so fanden wir es lächerlich, damit zu prahlen und einen Wert in die Kühnheit zu legen, mit welcher sie hingesetzt sind«; — erklärte Pforr (vgl. Howitt-Binder, Friedrich Overbeck, Freiburg, 1886, Bd. I, S. 83). So schuf sich diese asketische Richtung ihre eigene Art, die auf Jahrzehnte hinaus maßgebend geblieben ist und erst nach längerer Zeit eine koloristische Reaktion hervorgerufen hat, in deren noch nicht zu ruhiger Besonnenheit gediehener Entwickelung wir jetzt stehen. Es darf uns daher nicht wundern, wenn die »Klosterbrüder von S. Isidoro«, wie die jungen deutschen Maler nach ihrem Wohnort und ihrer geistigen sowie künstlerischen Richtung treffend genannt wurden, bei ihren römischen Kunstgenossen zunächst nur Spott fanden, zumal da ihre asketische Gesinnung auch in ihrer äußeren Erscheinung sich offenbarte. Merkwürdige Zeugnisse hierfür sind das Selbstbildnis Overbecks in Florenz und das von Overbeck gemalte, im Besitze der Künstlergesellschaft in Frankfurt befindliche Porträt Franz Pforrs, die, wenn sie der Wirklichkeit vollständig entsprechen und wenn nicht etwa der Wunsch nach einem bestimmten Charakter des Aussehens zur Übertreibung geführt hat, allerdings mehr hagere Büßer als junge Maler darstellen.

Naturgemäß konnten auch hier die praktischen Folgen der Gesinnung nicht ausbleiben. Am Palmsonntag 1813 traten Overbeck und mit ihm die beiden Schadows, der Maler Wilhelm und der Bildhauer Rudolph, zum Katholizismus über, in dem festen Glauben, daß eine reine Kunstschöpfung nur aus innerster Überzeugung geboren werden könne, daß aber einer religiösen Überzeugung die Wahrheit fehle, wenn sie sich nicht auch nach außen hin beweise. Von allen der entschiedenste war offenbar Overbeck, der denn auch mit starrer Konsequenz in all seinen selbständigen Schöpfungen sich auf dem heiligen Gebiete bewegt hat. Cornelius bedurfte der Konversion nicht: er konnte daher mit freieren Augen in die Welt schauen und unkirchliche Gebiete betreten, ohne fürchten zu müssen, das Heil seiner Seele zu gefährden oder der echten Frömmigkeit zu nahe zu treten, die ihn immer erfüllt, nie aber, weder in der Kunst noch im Leben, intolerant gemacht hat.

In diesen Kreis trat 1815 Philipp Veit ein. Es geschah in guter Stunde: ein lange gehegter Wunsch sollte den jungen Künstlern in Erfüllung gehen. Je mehr sie sich der älteren Malerei und zwar immer entschiedener den italienischen Meistern des 15. Jahrhunderts zuwandten, um so schärfer mußten sie die Aufgabe der Malerei als die einer monumentalen Kunst erfassen, um so mehr mußten sie wünschen, Werke in innigem unlösbarem Zusammenhang mit der Umgebung zu schaffen, da nur so das Gemälde in seiner vollen Bedeutung aus dem Rahmen, für den es geschaffen, hervortreten könnte. Ein glückliches Geschick verschaffte ihnen die Gelegenheit, ihre Kraft auf diesem Gebiete zu erproben und zu bewähren. Der preußische Generalkonsul Bartholdy hat sich das Verdienst erworben, den jungen Künstlern unter der Führung von Cornelius die Gelegenheit zu geben ihre Kräfte zu messen. Obgleich er nur zur Miete wohnte, ließ er doch eines seiner Zimmer in der Casa Zuccari mit Fresken ausmalen[1]. (Vgl. meine Darstellung in Dohmes, »Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts« B. I. Stück 7, S. 43.) Nun entstand ein reges Leben bei den Klosterbrüdern. Ein alter Maurer wurde aufgespürt, der zuletzt unter Raffael Mengs den Wandbewurf für Freskomalerei hergestellt hatte; Eggers machte eifrig chemische Untersuchungen, um die vergessene Technik wieder zu entdecken, und Veit soll es gewesen sein, der zuerst einen Porträtkopf *al fresco* malte, während die Gefährten erstaunt und freudig zusahen. Nun ward die Arbeit verteilt: Cornelius, Overbeck, Schadow und Veit waren die Erlesenen. Die Aufgabe war die Darstellung des Lebens Josephs. Unserem Veit fiel die Szene der Versuchung Josephs durch Potiphars Weib und die Darstellung der sieben fetten Jahre zu (Abb. S. 159). Von dieser letzteren befindet sich der Karton im Städel'schen Institut, ebenso mehrere Handzeichnungen, welche uns einen Einblick in die uner-

[1] Diese Fresken sind in neuester Zeit von der Nationalgalerie in Berlin käuflich erworben worden. Von den Wänden abgelöst, befinden sie sich jetzt in Berlin: so ist nun dieses erste Hauptwerk der neuen deutschen Malerei in der Hauptstadt des neuen deutschen Reiches.

müdliche Sorgfalt thun lassen, mit welcher Veit seine Kompositionen durchdachte und immer neu gestaltete, bis sie seinen Absichten entsprachen. Noch während die Fresken entstanden, wurden sie ein Gegenstand der Bewunderung. Der Spott hörte auf, die jungen Künstler hatten die Berechtigung ihrer Richtung erwiesen, der Ausgangspunkt der neuen deutschen Kunst war gefunden. Daß dieser Ausgangspunkt in der monumentalen kirchlichen Kunst liegt, entspricht dem Gange der Kunstentwickelung überhaupt; daß die Kunst nicht bei diesem Ausgangspunkte stehen blieb, sondern die neugewonnenen Keime nach verschiedenen Richtungen hin weiter fortbildete und dadurch sich mehr und mehr von dem Ausgangspunkte loslöste, ist jedoch nicht weniger in dem allgemeinen Gange der Kunstentwickelung begründet, und es wäre ebenso einseitig, diesen Fortgang zu verwerfen, wie es andererseits ungerecht wäre, nicht begreifen zu wollen, daß jene Künstler, welche zuerst den neuen Weg einschlugen, auf ihrer Richtung verharrten und in ihr alles Heil beschlossen wähnten. Die Kunst geht ihren Weg, unabhängig von solchen individuellen Meinungen, die Wissenschaft aber sucht jede Richtung in ihrer Art zu verstehen und den Grad ihrer Berechtigung festzustellen.

Neue Aufträge konnten nun nicht ausbleiben. Auf die Empfehlung Canovas hin erhielt Veit die Aufgabe, im *Museo Chiaramonti* im Vatikan ein Fresko zu schaffen, welches die von Pius VII. veranlaßte Wiedereinweihung des Kollosseums zur Kulturstätte verherrlichen sollte. Mitten in dem Kollosseum selbst, dessen Sitzreihen noch mit dem wild wuchernden Gebüsche bewachsen sind, sitzt die triumphierende »Religion«, eine schöne Frauengestalt, die in der Rechten einen Krug, in der Linken eine Palme hält. Auf ihrer rechten Seite kniet ein Pilger, welcher den Porträtkopf des Priesters *Noirlieu*, des Freundes des Künstlers, zeigt. Er deutet auf eine Schrifttafel, die ein hinter ihm stehender Engel hält. Zur Linken der Religion steht ein zweiter Engel, der eine Tafel mit den Worten *Pius VII P. M. Arenam Fl. V. Martir. Victoria claram r. c.* hält. Geräte weisen auf die Hinrichtung der Märtyrer; links zeigt sich eine der neu errichteten Altarstationen.



Die sieben fetten Jahre. Von Philipp Veit.

Fresko aus der Stanza Bartholdy in Casa Zuccari in Rom, jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin, Karton im Städel'schen Institute zu Frankfurt am Main.

Durch diesen Auftrag wurde Veit zunächst gehindert, an der den Genossen inzwischen gewordenen zweiten großen Aufgabe, der Ausschmückung der Villa Massimi, teilzunehmen. Als aber Cornelius seiner Berufung nach Deutschland folgte, trat Veit für ihn ein und übernahm die Ausführung der Decke im Dantesaal, von welcher das Städel'sche Institut eine Aquarellskizze besitzt (Vgl. bei Dohme, a. O. S. 59 ff). Eine besondere Bedeutung nimmt das Altarbild in einer Seitenkapelle der Kirche *S. Trinità de' monti* zu Rom in Anspruch, eine Madonna, über deren Haupte zwei Engel die Krone des ewigen Lebens halten. »Dieses Bild, in Öl auf Goldgrund gemalt, ist von so außerordentlicher Schönheit und von einem so unberührt heiligen Sinne, dabei so vollendet in Zeichnung, Ausdruck und Ausführung, daß man vor einem Werke alter, beglückter Zeiten zu stehen meint« (E. Förster IV, S. 222) — welchem begeisterten Urteil eines Mitstrebenden wir uns insofern anschließen, als in der That in diesem Bilde, wie in dem später geschaffenen »Heiligen Georg« zu Bensheim, Veit das Höchste erreicht hat, was er seiner Natur nach auf dem Gebiete des Heiligenbildes erreichen konnte und was überhaupt dieses die eigene Zeit bei Seite setzende Zurückgreifen in die Vergangenheit dem Künstler gestattete (beide Werke abgebildet in meiner Abhandlung bei Dohme, a. O. S. 145 und 149). Das zweite, in seiner Art höchst vollendete Bild gehört jedoch schon einer neuen Epoche im Leben des Malers an, welche die Folge einer bedeutsamen Wendung seiner Stellung im Leben und in der Kunst war, seiner Berufung nach Frankfurt am Main als Direktor des Städel'schen Institutes.

Das Städel'sche Institut (vgl. meine Darstellung seines Werdens und Wachsens in dem Werke: Die Städel'sche Galerie zu Frankfurt am Main in ihren Meisterwerken älterer Malerei. Zweiunddreissig Radierungen von J. Eissenhardt. Text von Veit Valentin. Leipzig, E. A. Seemann, 1877), welches damals nach den ersten stürmischen Zeiten seines Existenzkampfes, von dem ganzen Jugendeifer und der Freude über die endlich errungene gesicherte Stellung erfüllt, nach allen Seiten hin seine Kraft zu entfalten und den Absichten des Stifters

gerecht zu werden suchte, glaubte ein wichtiges Mittel in der Berufung eines künstlerischen Direktors des Institutes zu erkennen: dieser mußte selbstverständlich eine hinreichend bedeutende Persönlichkeit sein, um nicht nur durch seine Stellung an die Spitze der Kunstanstalt, sondern auch durch seine Leistungen und seinen Einfluß an die Spitze der Frankfurter Kunstwelt zu treten. Wie recht es in diesem Bestreben hatte, zeigte der Erfolg, als es, nachdem es sich vergeblich an Overbeck gewendet hatte, in Philipp Veit die Kraft gewann, welche auf Generationen hinaus eine maßgebende Wirkung ausüben sollte. Denn der Maler, der bisher nur eine private Thätigkeit ausgeübt hatte, sollte jetzt der Leitstern für die heranwachsende Jugend werden und deren Lebensrichtung gestalten helfen. Es läßt sich verstehen, wie Veit von der Bedeutung einer solchen Stellung erfaßt wurde, wie er sein Bestes für sie einsetzte, aber auch wie er diesen Einfluß als das innerste Wesen seiner Stellung erkannte, so daß mit der Beeinträchtigung des einen für ihn die andere unmöglich werden mußte.

Es war im Jahre 1830, als Veit mit seiner Familie nach Frankfurt übersiedelte. Außer seiner Gemahlin, der Tochter des römischen Bildhauers Pulini, die er 1820 in ihrem vierzehnten Jahre geheiratet hatte, begleiteten ihn ein Sohn und vier Töchter: seine Mutter, seit 1829 Witwe, war ihm bereits dorthin vorausgegangen und lebte in Frankfurt bis zu ihrem Tode 1839. Mit dieser Übersiedelung beginnt der bedeutendste Abschnitt in des Künstlers Leben, die Zeit, welche die dauerndsten Früchte tragen sollte. Bald sammelten sich um ihn eine Reihe tüchtiger Schüler, ja, der Ruf seiner Lehrtüchtigkeit verbreitete sich so, daß von der Düsseldorfer Akademie, der schon länger bestehenden größeren Kunstschule, junge Männer wie Settegast, Lasinsky, Pose, Ihlée nach Frankfurt wanderten. Am meisten Aufsehen erregte jedoch Alfred Rethels Übersiedelung, dessen große Entwickelung, wie er es selbst stets dankbar anerkannt hat, erst von der Einwirkung Veits datiert. Hand in Hand mit dieser ersprießlichen Lehrthätigkeit ging ein rastloses künstlerisches Streben, welches in einigen Tafelbildern, wie dem »Heiligen Georg«, den

»Beiden Marien«, der »Darbringung im Tempel« einen stimmungsvollen und gemütstiefen, in dem Freskobild aber, welches er (1837) für das Städel'sche Institut geschaffen hat, einen großen Ausdruck fand. Es möchte dieses Werk, »die Einführung der Künste durch die Religion in Deutschland« darstellend, jetzt von der Wand abgenommen, auf Leinwand übertragen und ins neue Gebäude übergeführt, wohl eines der hervorragendsten sein, welches die religiöse Richtung der Malerei dieser Zeit überhaupt geschaffen hat. Jedenfalls tritt an ihm die das Bedeutende in großen Zügen erfassende Eigenart des Geschichtsbildes, wie es der künstlerischen Anschauungsweise Veits entsprach, am entschiedensten hervor. Man kann dieses Urteil fällen, auch wenn man der in dem Bilde herrschenden historischen Überzeugung nicht beistimmt. Der Geschichtsmaler ist eben nicht Illustrator, er ist freischaffender Künstler, er ist Dichter. Und ein mächtiges Gedicht ist dieses Werk, welches den sich der Bildkunst am liebsten entziehenden abstrakten Gedanken kühn festhält und ihm eine Verkörperung leiht, daß die Gedankenmalerei dem Eindrucke der lebendigsten Realität in monumentaler Großartigkeit weichen muß. Von der umgestürzten Eiche, neben welcher der neue Quell emporsprudelt und auf die Bonifatius den Fuß setzt, weichen die Germanen scheu zurück, und nur die lenksamere Jugend lauscht dem Worte und folgt dem Hinweise des »Apostels der Deutschen« auf die himmlisch reine Gestalt der Religion: sie bringt die Palme des Friedens, der dem Evangelium entquillt, welches ein vor ihr stehender Engel trägt und auf welches sie hindeutet. Und während einerseits der greise Sänger mit zerrissener Harfe den vertriebenen Göttern nachsinnt und der germanische Gesang verstummt, vereinigen sich andererseits in schöner Gruppe die drei mächtigen Stützen der Religion im Mittelalter, die Musik mit dem Sänger und dem Ritter, welche die Lücke zu ersetzen und ihrer Mutter, der Kirche, zu helfen bestimmt sind. Im Hintergrunde erhebt sich der großartige Kirchenbau mit dem Anfange des sehnsüchtig gen Himmel strebenden Turmes, vor ihm die drei Schwesterkünste, bereit zum Ruhme Gottes vereint sich

zu bemühen. Und zu dem lehrenden Mönche kommen die Kinder des neuen Geschlechtes, während durchs Gefilde die Ritter ziehen, in der Ferne aber die blühende Stadt an belebtem Strome sich erhebt und die Heimstätte des Bürgers und der durch ihn neu keimenden Kultur zeigt, ein kräftiger Gegensatz zu dem Walde, in welchen die von der Religion sich abwendenden Germanen flüchten. Die Seitenbilder zeigen die Italia und die Germania, Gestalten, welche trotz aller Schönheit vielleicht am deutlichsten jenen Hauch der Schwermut, jene gedämpfte Stimmung empfinden lassen, welche die natürliche Folge der unter das feste Joch der Kirche gebannten, nicht zu freier Entwickelung gelangenden Individualität ist. Diese gedämpfte Stimmung zeigt sich nicht minder charakteristisch in den Deckenbildern, welche die zur Aufstellung der Antiken bestimmten Säle ausschmücken sollten. Die Mitte der Decke zeigt den Schild des Achilles — das Städel'sche Institut besitzt die mit Gold gehöhte Zeichnung — ringsum sind vier Szenen der griechischen Sagengeschichte behandelt, in welchen höchst merkwürdig ein feines Verständnis für die Antike hervortritt ohne jedoch überall gleichmäßig zu vollem Durchbruch kommen zu können: so hat auf dem Bild der Penelope diese selbst antiken Charakter, ihre Dienerinnen aber sind christlich-fromme Mädchen in griechischer Gewandung.

Diese schöne Wirksamkeit sollte leider nicht allzulange dauern. Sie fand im Jahre 1843 einen jähen Abschluß, indem Veit sein Amt niederlegte. Nach außen hin trat als Grund der von der Administration eigenmächtig vollzogene Ankauf des Lessing'schen Bildes »Huß vor dem Konzile« hervor: Veit habe ihn nicht mit seinen konfessionellen Überzeugungen vereinbaren können. Uns scheint, daß Veit ein viel zu bedeutender, bei seiner vielseitigen Bildung ein viel zu toleranter Charakter gewesen ist, als daß er eine öffentliche Galerie als Sammelort für Kunsterzeugnisse des katholischen Christentums angesehen hätte, als daß er ein auf dem Boden des protestantischen Christentums erwachsenes Bild blos um dieses Umstandes willen hätte ausschließen können. Die Gründe liegen tiefer. Das Bild

verletzte freilich, zwar nicht seine katholische, wohl aber seine religiöse Überzeugung; es verletzte jedoch auch seine künstlerischen Anschauungen, und der Ankauf des Bildes zeigte ihm, daß eine Richtung die Oberhand gewinne, mit der er nicht paktieren könne, ohne sich selbst aufzugeben. Es war die Düsseldorfer Schule, welche dem Geschmacke des großen Publikums mehr zusagte und welche ihn mit seiner Überzeugung von einer höheren Bestimmung der Kunst bei Seite schob.

Die Führer der neudeutschen Schule, Cornelius, Overbeck, Veit, waren, so verschiedenartig sie sich auch je nach ihrer Individualität entwickelten, doch gemeinschaftlich von derselben großsinnigen Anschauung über die erhabene Aufgabe der Kunst erfüllt. Sie soll, wie Passavant 1820, in der Zeit der Vollkraft und der Blüte der neuen Richtung, gleichsam ihr Programm verkündend und gewiß nur die im täglichen Verkehre der Freunde stets wiederholten Ansichten wiedergebend, sich ausdrückt[1], »nicht zum bloßen Spielwerk und dem Kitzel für die Sinne mehr angewendet werden; nicht blos zur Ergetzung und Prachtliebe geehrter Fürsten oder schätzenswerter Privatpersonen: sondern hauptsächlich zur Verherrlichung eines öffentlichen Lebens. Soll dieses würdig geschehen, so muß ein ernster hoher Sinn aus dem Kunstwerke sprechen, auf daß er den besseren Teil des Volkes ergreife und ihn bestärke in den Gesinnungen, welche, außer dem Kreise des Privatlebens, ein allgemeines volkstümliches Interesse erregen«. Der höchste Gegenstand dieses volkstümlichen Interresses war für diese drei Künstler in übereinstimmender Weise die eine große weltumgestaltende Thatsache des Christentums, die in ihrer Bedeutsamkeit darzustellen ihnen als die eigentliche Aufgabe der Kunst erschien. Hierzu bedurfte es einer besonderen Sprache, welche sich die Künstler schufen, indem sie zwar am Modelle studierten,

[1] Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem Deutschen Künstler in Rom [J. D. Passavant]. Heidelberg und Speier. 1820. S. 78 ff.

bei der Komposition aber aus der schöpferischen Phantasie heraus frei gestalteten. So erhielten ihre Schöpfungen jenen idealen Charakter, der von der Realität nur eben das nicht zu Entbehrende entlehnte, sonst aber eine Allgemeingiltigkeit der Formen erstrebte, die ein Abbild der ihrer Absicht nach zur Darstellung bestimmten allgemeinen Wahrheit sein sollte. Während also der künstlerische Genius zu Gestaltungen voll packender Realität verlockte, trieb die religiöse Grundstimmung zu weltflüchtiger Idealität — ein Widerspruch, von welchem die Schule sich nicht zu befreien vermochte, der aber verstehen läßt, wie das Publikum sich beifällig dem vierten im Bunde und der von ihm angebahnten Richtung zuwenden konnte. Es war nämlich eine eigentümliche Fügung, daß mit jenen dreien an den Bartholdy-Fresken als vierter Wilhelm Schadow arbeitete, der seiner innersten Richtung nach, wohl hauptsächlich aus Mangel an freigestaltender Phantasie, gerade im Gegensatz zu seinen Genossen, vom Modelle ausging und, wenn er es auch zu idealisieren suchte, doch im wesentlichen an ihm haften blieb, so daß in seinen Schöpfungen die durch die Gesamtrichtung verlangte ideale Hülle sich wie ein schlecht passendes Kleid um die mit kleinlicher Treue der Wirklichkeit nachgebildeten Körper legt, wovon sein großes Bild »Die klugen und die thörichten Jungfrauen« im Städel'schen Institut eine nur allzudeutliche Probe giebt. Aber immerhin war doch hier eine greifbare Lebenswahrheit, noch befördert durch die von Schadow, im Gegensatz zu der von Cornelius und auch Veit bevorzugten Freskomalerei, mit Vorliebe angewendete Öltechnik, welche zu einem realistischen Eingehen auf das nebensächliche Detail verlockte, während jene anderen Künstler, gerade um den großen historischen Ton zu bewahren, sich hiervon geflissentlich ferne hielten. Und in dieser Richtung trat nun mit frischer Kraft und bedeutendem koloristischem Talente, sowie scharfem Blicke, auf die realistische Seite Karl Friedrich Lessing. Während Schadow in der Gesamtauffassung mit seinen früheren Genossen in Übereinstimmung blieb, wandte sich Lessing der weltlichen Geschichtsmalerei zu. Dies würde ihn nun

noch nicht in Gegensatz zu Veit gebracht haben — wir brauchen nur an Rethel zu denken, der gerade unter Veits Leitung seiner Vorliebe für die weltliche Geschichtsmalerei freien Spielraum gewähren durfte. Aber Rethel blieb auf dem gemeinsamen Boden des allumfassenden volkstümlichen Interesses: Lessing sagte sich davon los, indem er in die Zeit der das Volk zerspaltenden Kämpfe griff und, was für Veit entscheidend war, diese Kämpfe mit so tendenziöser Schärfe darstellte, daß an eine wahrhaft religiöse Grundstimmung als die eigentliche Quelle der Kunstschöpfung nicht mehr gedacht werden konnte. Dazu kam die starke Betonung des Kolorits, in welcher Lessing wohl schon den Einfluß der neuen belgischen Schule verrät, die übertriebene Hervorhebung der realistischen Seite und, speziell bei dem in Frankfurt in Frage stehenden Hußbilde, die karikaturartige Auffassung der gegnerischen Seite, welche die auf dieser Seite Stehenden nur abstoßen konnte. Und in der That möchte Lessings »Huß vor dem Konzile«, der aber nicht vor dem Konzile, sondern vor einer beliebig erfundenen, keine Entscheidung herbeiführenden Vorversammlung ohne offizielle Bedeutung steht, die Bezeichnung eines Geschichtsbildes kaum verdienen. Wo ist hier die Erfassung des wichtigen, entscheidenden, mit Thaten gesättigten und Thaten gebärenden Momentes, dessen Darstellung die Aufgabe des Geschichtsbildes ist? Ja, wenn die lebensgroße Wiedergabe geschichtlicher Personen das Anrecht auf diese Benennung gäbe! Dieser Huß ist aber nur ein tendenziöses Genrebild mit geschichtlicher Grundlage in lebensgroßen Figuren, und wenn eine solche Schöpfung als Höhepunkt der Geschichtsmalerei aufgefaßt und gepriesen, wenn sie als Musterwerk für die heranreifende Künstlerschaft in die Galerie eingereiht wurde, da hatte allerdings Veit an einer solchen Anstalt nichts mehr zu thun, die den Lebensnerv seines künstlerischen Wesens achtungslos durchschnitt. Zudem war dies nicht die erste Mahnung einer anderen, ihren Platz verlangenden Zeit. Schon 1841 war Jakob Becker aus Worms als Lehrer an das Städel'sche Institut berufen, ein Künstler, der eines wohlverdienten Rufes auf dem Gebiete des

Bauerngenres genießt: sein »vom Blitz erschlagener Schäfer« gelangte zu solcher Popularität, daß damals und selbst bis auf den heutigen Tag häufig das Interesse der Besucher an der Kunstsammlung des Institutes vorzugsweise auf dieses Bild sich richtet. Zudem aber vermochte er auch über diesen engen Kreis nicht hinauszugehen. Hiermit war ein Zweig der Malerei, der innerhalb seiner Grenzen auch nach Veits Überzeugung der Bedeutung nicht ermangelte, wohl aber des Anspruches entbehrte, gleichen Ranges neben die Geschichtsmalerei zu treten, in eine dem Geschmacke des Publikums allerdings zusagende selbständige, thatsächlich wohl sogar herrschende Stellung getreten, welche Veits künstlerische Überzeugung aufs tiefste verletzen mußte: nach ihr mußte die Geschichtsmalerei unter allen Umständen die führende Rolle haben. Bei einer solchen Sachlage bedurfte es nur eines äußeren Anlasses, um Veit zum Aufgeben einer Stellung zu bewegen, deren festen Boden er unter seinen Füßen allmählich schwinden fühlte. Diesen Anlaß bot der ohne seine, des Direktors, vorgängige Befragung von Seiten der Administration geschehene Ankauf eines Bildes, ein für ihn unter allen Umständen verletzender Vorgang: die besondere Beschaffenheit des fraglichen Bildes mußte ihm obendrein ein schlagender Beweis dafür sein, daß man seine Kunstrichtung nicht mehr als die mustergiltige und maßgebende ansehen wolle. So legte er zu Anfang des Jahres 1843 sein Amt nieder, in demselben Jahre, in welchem Bièfves »Kompromiß« und Gallaits »Thronentsagung Karls V.« ihren Triumphzug durch Deutschland antraten und der modern-koloristischen Richtung zum endgiltigen Siege verhalfen. Da mußten die alten Meister zurücktreten, Veit in Frankfurt, wie schon 1841 Cornelius in München.

Mit diesem Rücktritt endigt jedoch nicht Veits Wirksamkeit in Frankfurt. Er verweilte dort vielmehr noch zehn Jahre, um noch eine Reihe von bedeutenden Werken zu schaffen, die ihm gleichsam zum Entgelt für den unter Mißbilligung der Künstlerschaft und des kunstsinnigen Publikums erfolgten Rücktritt zugewiesen wurden und deren Bestellung ihm zeigte, daß seine Bedeutung nicht überall

verkannt war. Dahin gehört besonders das von der Stadt für den Dom bestellte große Altarbild »Mariä Himmelfahrt« welches sich jetzt in der Liebfrauenkirche befindet; und wie er schon früher in seinen für den Kaisersaal gemalten Bildern (Karl der Große, Otto der Große, Friedrich II. und Heinrich VII.) gezeigt hatte, daß ihm keineswegs die Kraft fehle, das Individuum scharf zu charakterisieren, so bewährte er diese Seite seiner künstlerischen Befähigung in mehreren trefflichen Frauenbildnissen (Frau Senator von Bernus und Frau Brentano). Am bedeutendsten möchte aber auf diesem Gebiete das noch nicht lange vom Städel'schen Institut angekaufte, schon in Rom entstandene Bild des Abbé Noirlieu sein, ein Porträt von trefflichster Charakteristik des feinen, sinnigen Mannes, dessen Seele, wie ein unerforschliches Meer zu immer neuer Betrachtung und Ergründung reizend, aus den durch feste Selbstbeherrschung zusammengehaltenen Zügen hervortritt, während wir die Empfindung nicht zurückzudrängen vermögen, daß sie im gegebenen Momente in mächtiger Flamme müsse auflodern können: Noirlieu war es, unter deßen Einfluß in Veit im Jahre 1817 zu Rom der Zweifel aufstieg, ob er sich nicht selbst dem geistlichen Stande widmen solle. Darauf mag das Selbstbildnis Veits aus der römischen Zeit hindeuten: der Maler weist mit der erhobenen rechten Hand nach einer weit hinten in der Landschaft vorüberziehenden Prozession. Diese fehlt auf der Abbildung in Dorotheas v. Schlegel Briefwechsel B. II, wodurch Ausdruck und Handbewegung unverständlich werden. In sein eigentlichstes Fahrwasser kam der Künstler erst wieder, als ihm die Möglichkeit wurde, das kirchliche Epos für den Mainzer Dom zu schaffen, womit ihm ein langgehegter sehnlicher Wunsch erfüllt wurde, ähnlich wie seinem Freunde Cornelius, als diesem der Entwurf zu den Camposanto-Fresken aufgetragen wurde. Und wenn man auch nicht, wie bei diesem, sagen kann, daß dies letzte umfassendste Werk auch das größte des Künstlers sei, so ist es doch bedeutender, als vielfach zugestanden worden ist. Daneben aber fand der Meister noch vielfach Gelegenheit, in anderen Werken sein Können zu zeigen und durch sie frühere Verbindungen wieder anzuknüpfen,

wie denn das für das Städel'sche Institut geschaffene »Magnificat« in Mainz entstanden ist.

So war es natürlich, daß, als Veit nach dem Frankfurter Dombrand 1867 sein bei diesem Unglück verletztes Dombild in Frankfurt restaurieren wollte, ihm ein Atelier vom Städel'schen Institute zur Verfügung gestellt wurde. Ihn, wie es die Künstler wünschten und wie es die damalige Administration beabsichtigte, ganz wieder nach Frankfurt zu ziehen, gelang jedoch trotz der mannigfachsten Bemühungen nicht, da sich keine Form finden ließ, welche zugleich den Wünschen Frankfurts und dem taktvollen Empfinden des Künstlers nach allen Seiten hin gerecht zu werden vermochte. Er selbst schreibt darüber an einen Freund in Frankfurt (28. Januar 1872): »Der nun schon so oft, so beharrlich und mehr als ich es verdiene, liebevoll ausgesprochene Wunsch der Frankfurter Künstler und Freunde, mich in meinen alten Tagen wiederum in ihrer Mitte zu haben, ist für mich von solchem Werte, daß ich nicht dankbar genug sein kann, und auch das Entgegenkommen der Administration weiß ich natürlich gehörig zu würdigen und zu schätzen. Es braucht dies meinerseits keine weitere Versicherung, Sie kennen mich genug um zu wissen, daß ich keine leeren Phrasen mache. Nur über die Art und Weise, über die Form, da doch Alles eine Form haben muß, kann ich mit mir selbst nicht einig werden, im Zweifel, ob ich das Anerbieten, wie es gestellt ist, annehmen darf oder nicht. Daß mir ein Atelier zur Verfügung gestellt wird, ist ehrenvoll, und welcher Künstler würde sich nicht glücklich schätzen, ein solches zu besitzen und es mit Freuden annehmen, wenn es ihm geboten wird? Aber wie ist es mit der angebotenen Pension von fl. 500.— denn eine Pension ist und bleibt es, wie immer man es auch drehen und wenden möge, nicht nur für mich, sondern in den Augen aller, die davon Kenntnis nehmen. Darf ich eine Pension, die am Ende jeder Subalternbeamte beansprucht, ohne Weiteres annehmen, ohne daß mir eine Verpflichtung dafür auferlegt ist, ohne Gegenleistung irgend welcher Art? Ich glaube kaum! Es ist etwas dabei, was meinem inneren Gefühle widerstrebt und mich hindert, auf

diesen Vorschlag, so wie er gestellt ist, ohne weiteres einzugehen«. So verblieb denn Veit bis zu seinem Ende (17. Dezember 1877) in Mainz, unablässig schaffend und selbst noch im Todeskampfe versuchend, der unaufhörlich arbeitenden Gestaltungsfreudigkeit mit ruhelos tastender Hand Folge zu leisten.

Höchst merkwürdig ist es, zu beobachten, wie Veit in seinen letzten Werken sich offenbar bemühte, der mehr und mehr zur Herrschaft gelangenden koloristischen Richtung gerecht zu werden, eine Wendung, die im großen und ganzen für ihn nicht glücklich war, und die zu einer wirklich vollendeten Schöpfung vielleicht nur in dem letzten Werke seiner Hand geführt hat, in dem vortrefflichen, der Familie gehörigen Selbstbildnis des Künstlers. Hier sind uns, wie in einem kostbaren Vermächtnis, jene bei allem hohen Ernste doch freundlich milden, sinnigen Züge bewahrt, die so rein eine schöne Seele wiederspiegelten. War es doch ihrem Träger vergönnt gewesen, sich frühe zu einer ihn beseligenden Einheit der Anschauung durchzuarbeiten, als deren Ausfluß uns seine Werke entgegentreten; und war es ihm doch durch eine reiche Bildung vergönnt gewesen, diese einheitliche Anschauung vor Einseitigkeit zu bewahren, so daß er auch ihm fremde Richtungen zu schätzen, ja selbst zu fördern verstand, sofern sie nur seiner innersten Überzeugung nicht feindlich und der Arbeit seines Lebens Vernichtung drohend sich entgegenstellten. Gerade diese Eigenschaft aber mußte ihn in hohem Grade zum Lehrer befähigen, um den sich die Schüler begeistert scharten, weil sie sich durch seinen hohen Sinn erhoben, nicht aber in ihrer Eigenart beschränkt fühlten. Darum folgten sie ihm bei seinem Rücktritt ohne Schwanken getreu in seine Privatwerkstätte nach Sachsenhausen, bis sie allmählich selbständige Lebensstellungen einnahmen und die letzten von ihnen vor den Folgen der politischen Bewegung von seiner Seite weichen mußten. Darum blieb er auch nach seinem Ausscheiden aus seiner amtlichen Stellung der ideale Mittelpunkt der Frankfurter Künstlerschaft, ja selbst nach seiner Übersiedelung nach Mainz war er der Patriarch, in dessen

Namen sie sich einig fühlte, um den sie sich sammelte, wenn er zum Besuche kam, den sie als ihr teures Haupt feierte, wenn er sein Geburtsfest beging, und dessen sie dauernd in dankbarer Verehrung gedenkt. Der bedeutende Mensch ist ja nicht tot, wenn er gestorben ist. Es beginnt vielmehr für ihn jenes dauerndere Leben, welches auf der Bedeutung seiner Schöpfungen beruht und welches in dem bleibenden Gedächtnis der seine Einwirkung fühlenden Nachwelt seinen festen Boden hat.





III. Adrian Ludwig Richter.

Es mag wenige Künstler geben, welche dem unmittelbaren Verständnis, wie es die Kunst erstrebt oder erstreben sollte, so sehr entgegen kommen wie Ludwig Richter: einer Erklärung seiner Werke bedarf es daher in dem Sinne nicht, in welchem eine solche bei einem Cornelius notwendig ist. Er wendet sich in der Landschaft an unser Gemüt, das ihm gerne in die Stimmung folgt, zu der er uns den Weg zeigen will; in seinen Illustrationen ist er ein so vortrefflicher Erzähler, daß es oft nicht einmal der Kenntnis der Geschichte, die er illustriert, bedarf, um seine Darstellung zu verstehen; in seinen selbständigen figürlichen Schöpfungen aber entfaltet er mit wenig Mitteln des alltäglichen Lebens einen solchen Zauber anmutigster Erscheinung bei größter Einfachheit des Gegenstandes, daß gerade hier am wenigsten eine Einzelerklärung notwendig wäre: sie wird überhaupt gar nicht gesucht — ein jeder versteht den Künstler und wird sein Freund, ohne daß er eines Vermittlers bedarf.

Ganz anders verhält es sich mit Richters Auftreten in der Entwickelung der neueren deutschen Kunst. Hier tritt seine persönliche Entwickelung in so eigenartiger Weise in Beziehung zu der Gesamtentwickelung der Malerei, hier hat er nach mancher Seite hin so bedeutend und folgenreich eingegriffen, daß das Verständnis seiner künstlerischen Erscheinung nur im Spiegel seiner Zeit und ihrer Bestrebungen möglich ist, wenn man über die landläufigen Begriffe hinausgehen, auf den Grund dringen und aus der

Gestaltung des einzelnen Künstlers zugleich einen Einblick in das Wesen der Kunst und ihrer Entwickelung im Zusammenhange mit dem Gange der Bildung erreichen will. Dies soll der Gesichtspunkt sein, von welchem aus diese Betrachtung ihr Ziel gewinnen möchte.

Richter steht nicht auf dem Boden einer naturgemäßen Gestaltung des künstlerischen Schaffens, welches Hand in Hand mit der geistigen Gestaltung des Volkslebens vorwärts strebte und dem Antriebe einer das ganze Volk ergreifenden Bewegung Folge leistete: er wächst vielmehr hervor aus einer abgestorbenen, nicht nur den Keim des Verfalles, sondern den Tod selbst in sich tragenden Kunstrichtung und gewinnt seine eigentümliche Stellung im Kampfe mit dieser Richtung, im Siege über sie: dieser Sieg wird nur durch ein Zurückgreifen erreicht, und so erhält Richters Vorwärtsstreben den Charakter einer rückläufigen Bewegung, wie er in ähnlicher Weise bei den großen Meistern der neuen deutschen Malerei erscheint. Bei ihm aber tritt dieser Charakter in noch weit schärferer Weise hervor, weil es sich bei ihm nicht nur um die allgemeine künstlerische Auffassung innerhalb des von ihm besonders betriebenen Zweiges der Kunst, sondern auch um den Gegenstand der Darstellung selbst handelt: im Verlaufe seiner Wirksamkeit vollzieht sich in der Wahl des Gegenstandes seiner Darstellung eine Änderung, welche im Verhältnis zu der Kunstentwickelung überhaupt den Charakter einer rückläufigen Bewegung trägt und für ihn selbst dennoch die Bedeutung einer vorwärtsführenden Bewegung hat. Zur Erläuterung dieses scheinbaren Widerspruches möge Folgendes dienen.

Alle Kunst, die naturgemäß, das heißt als Ergebnis eines im Menschen lebenden Bedürfnisses wächst, nimmt ihren Ausgangspunkt von der erzählenden Darstellung eines den Menschen aufs tiefste bewegenden und seine Teilnahme fesselnden Gegenstandes, der ihm im Walten der Gottheit und im Geschehen wichtiger Erlebnisse sich offenbart. In beiden Fällen wird es die figürliche Darstellung sein, die ihm zuerst wichtig dünkt, die ihn auch nicht um ihrer Schönheit, sondern um ihrer Bedeutung willen fesselt. Alles

Nebenwerk ist nur Erläuterung und erhält nur so weit Raum, als es zum Verständnis der Hauptsache notwendig ist. So wird die Darstellung eine Bilderschrift, bei der es auf Deutlichkeit, keineswegs aber auf Schönheit ankommt und noch viel weniger auf Naturwahrheit oder gar auf Wahrscheinlichkeit. Erst sehr allmählich erwacht im Schreiber und Beschreiber der Künstler, der neben der Deutlichkeit auch eine ästhetische Wirkung erzielen möchte, und erst jetzt drängt sich das Streben nach Wahrscheinlichkeit der Erscheinung, nach Schönheit der Darstellung herein. Zuerst erscheint dies bei der Darstellung der Nebensachen: sie unterliegen nicht der heiligen Überlieferung, sie lassen daher dem Künstler zuerst die Freiheit, seine persönliche Auffassungsweise, seine Art zu empfinden zum Ausdruck zu bringen. So entsteht allmählich das Bild im ästhetischem Sinne des Wortes, dessen Zentrum die Handlung oder die Persönlichkeit ist, um deren Wiedergabe es sich handelt. Aber auch in die Umgebung persönlicher oder unpersönlicher Art dringt ein neuer Zug ein. Da werden Nebenpersonen mit bekannten, dem Leben getreu nachgebildeten Köpfen ausgestattet, da wird die Örtlichkeit nach einem Vorbilde geschaffen, das dem Beschauer vertraut ist, da wird die Landschaft mit Tieren bevölkert, da werden Geräte, Stoffe mit größter Wahrheit und Treue wiedergegeben. Noch ein Schritt, und diese ursprünglichen Nebensachen werden dem Künstler die Hauptsache. Von diesem Augenblick an stehen ihm zwei Wege offen. Entweder wird die Haupthandlung noch beibehalten, wird aber in der Ausführung und im Verhältnis zu der jetzt Hauptsache gewordenen Umgebung nebensächlich behandelt, sie wird Staffage; oder sie wird ganz beseitigt, und die so frei gewordenen ursprünglichen Nebensachen gewinnen eigenes Leben, das nach allen Richtungen hin, welche in dem ursprünglichen Bilde gleich Keimen vorhanden waren, sich auch in besonderen künstlerischen Schöpfungen verselbständigt. Die Persönlichkeit, die früher als Stifter auf dem Kirchenbilde erschien, die den Nebenfiguren zu ihrer Lebenswahrheit verhelfen durfte, sie wird jetzt selbständiges Bild: das Porträt wird ein besonderer Zweig der Kunst. Ebenso lösen sich das

Genre, die Landschaft als besonderer Gegenstand der Darstellung ab, endlich sogar das Blumenstück, und selbst die leblose Natur erscheint selbständig im Stillleben — kurz, es treten allmählich die sogenannten Fächer der Malerei auf: jedes führt nach dieser Differenzierung sein eigenes Leben und erhält seine besondere Geschichte. Daß daneben das ursprünglich im umfassendsten Sinne so zu nennende Geschichtsbild, mag es religiösen oder weltlichen Charakter tragen, dem intimen Interesse gegenüber, das diese Spezialitäten dem Einzelleben entgegenbringen, in seiner Bedeutung zurücktritt, begreift sich leicht. Damit wurden freilich der Malerei die großen Ziele weggenommen : sie hört auf, Sache einer Gesamtheit zu sein und wird Liebhaberei der Einzelnen, sie wird Kabinetskunst.

Mit dieser Entwickelung, welche dem immer reicher sich gestaltenden, immer weitere Kreise in die Interessen der höheren geistigen Bildung hereinziehenden Wachstum eines Volkes entspricht und daher mit Notwendigkeit sich vollzieht, wo ein solcher in naturgemäßer Weise stattfindet, geht eine zweite Hand in Hand. Je mehr die ästhetische Seite der Kunst in den Vordergrund tritt, um so mehr ergiebt sich für die Schaffenden das Bedürfnis, die Errungenschaft der Vorfahren sich rasch und sicher zu eigen zu machen, um auf ihren Schultern weiter zu bauen. Das soll in den Akademien geschehen, wo bald zum Behufe des Unterrichtes die Eigenarten der Künstler in bestimmte Formeln gebracht werden, die leicht gelehrt oder gelernt werden können. So verdienstlich das Bestreben ist, so gefährlich ist die Ausführung. Gar leicht wird nur die Formel gelehrt oder gelernt, die Sache aber, um deretwillen sie betrieben wird, verfällt der Vergessenheit: die lebendige Kunst, die Kunst, welche aus dem Herzensbedürfnis des Einzelnen als natürliche Sprache hervorwächst und die Natur selbst zur Sprache des Herzens, des persönlichen Empfindens umgestaltet, erstirbt, und es bleibt jene nach der technischen Seite hin vortreffliche, nach der Seite des geistigen und des seelischen Lebens hin öde und unselbständige Kunstübung übrig, die man als die akademische bezeichnet. Sie war im vorigen Jahrhundert die herrschende

geworden, und sie ist der Gegenstand der Bekämpfung, welche von der neuen deutschen Schule der Malerei zum Schlachtrufe gemacht wird.

Die Führer dieser neuen deutschen Schule der Malerei gliedern sich nach zwei Richtungen. Die eine greift unmittelbar auf die Geschichtsmalerei zurück. Der figürliche Teil mit seinem bedeutenden, für das Wesen der Menschen wichtigen Inhalte soll wieder der Kern der Darstellung werden, die Nebensache soll Nebensache bleiben, das so geschaffene Bild aber alles umfassen, was bedeutungsvoll ist, d. h. alle Fächer sollen neben dem einen Fache aufhören, das allumfassend sein muß. So wenden sich Cornelius, Overbeck, Schnorr, Veit gegen die Fachmalerei und werden die großen Meister der geschichtlichen Kunst der neuen deutschen Schule. Die andere Richtung geht von der Landschaft aus, erhält sie in ihrer selbständigen Bedeutung und will sie, um diese als eine berechtigte erscheinen zu lassen, zu einer geschichtlichen machen. Dies erreicht sie in erster Linie durch Verbindung der Landschaft mit einem geschichtlichen oder als geschichtlich gedachten Ereignis. Denn »die äußere Natur ist uns (ästhetisch genommen) größtenteils nur durch ihre Beziehungen zum Menschen interessant und merkwürdig, deshalb müssen die sogenannten historischen Landschaften (wie die von Tizian, N. Poussin) immer den ersten Rang einnehmen« (Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie von L. Richter. 4. Auflage. 1886. Frankfurt a. M., J. Alt, II, S. 45). Sodann aber strebt sie darnach, den durch dieses Ereignis gegebenen Charakter zugleich in der Landschaft auszusprechen. Zu diesem Zwecke muß die Landschaft selbständig erfunden werden und den Eindruck des Außergewöhnlichen, der über das Alltägliche und Einzelne in der Erscheinung hinausragenden Bedeutung machen, die für ein geschichtliches Werk Lebensbedingung ist. Der Meister dieser Richtung ist J. A. Koch. Beide Richtungen haben das Gemeinschaftliche, daß sie vom sorgfältigsten Naturstudium ausgehen, um die Naturwahrheit im Gegensatz zu überlieferter formelhafter, schematischer Auffassung der Natur zu gewinnen. Dann aber soll das so Errungene selbständig und eigenartig ver-

arbeitet werden, sodaß nicht die Nachahmung der einzelnen Naturerscheinung, sondern der Aufbau einer neuen Lebenserscheinung auf Grund genauester Kenntnis der Naturwahrheit und der durch die Natur ermöglichten Gestaltungen, das Ziel der Kunstübung ist.

So lagen die Dinge als Richter (geb. 1803) heranwuchs, ohne von dieser Lage auch nur die entfernteste Ahnung zu haben. Bei seinem Vater, der selbst Zeichner und Kupferstecher war, trat der Knabe ganz selbstverständlich als Lehrling ein und behandelte ebenso selbstverständlich das Gebiet, auf welchem sein Vater arbeitete, die Landschaft. Der Sohn lernte von dem Vater, was dieser selbst von Adrian Zingg gelernt hatte, dem echten Akademiker in dem oben bestimmten Begriffe des Wortes. Eine sichere Handfertigkeit in einer scharf bestimmten Manier des Zeichnens und des Tuschens (Lebenserinnerungen I, S. 1) war das Ziel; die schablonenmäßigen Formen der »gezackten Eichenmanier« oder der »gerundeten Lindenmanier« (S. 41) wurden als stereotype Formeln eingeschult, dagegen die unmittelbare Anschauung, welche zu einem lebendigen Naturgefühl hätte führen können, geflissentlich ferngehalten. So wuchs der junge Richter zu dem heran, was man einen Vedutenzeichner nennt: er kopierte in hergebrachter Manier einzelne bestimmte Stücke der Landschaft in porträtartiger Treue, ohne es damit zu einem Bilde zu bringen, welches eine eigene selbständige Auffassung oder Empfindung hätte durchfühlen lassen. Als er endlich zum Malen kam, ging es nicht anders: Graff und Schubert, welche ihm die Anfänge beibringen sollten, wußten auch nicht mehr als den herkömmlichen »Baumschlag« zu machen, der für alle Bedürfnisse ausreichen mußte und der Landschaft ein schablonenhaftes Aussehen gab. Hie und da machten sich aber schon die neuen Bewegungen geltend, die auf der Wiener Akademie die Jugend gegen die überlieferte Methode in Kampf führte, und bewundernd blickte der junge Maler zu den Jünglingen auf, welche wirkliche Naturstudien machten. Dann, als Richter als siebzehnjähriger Zeichner den Fürsten Narischkin nach Frankreich begleitete, hörte er zum ersten Male von Cornelius und der neuen deutschen

Malerei in Rom reden. Ein gutes Geschick führte endlich auch ihn dorthin: der Buchhändler Arnold stattete ihn mit einer mehrjährigen Unterstützung aus, und mit zwanzig Jahren zog der lernbegierige Jünger der Kunst in deren gelobtes Land, wo sich ihm allmählich die Augen öffneten.

Schon unterwegs erhält der junge Künstler einen bedeutsamen Eindruck. Ein unfreiwilliger achttägiger Aufenthalt in Innsbruck verschaffte ihm die Bekanntschaft mit den damals maßgebenden Werken der romantischen Kunstlitteratur, von welcher er noch nichts gekannt hatte: Friedrich Schlegels Buch »Über christliche Kunst«, Wackenroders und Tiecks Schriften eröffneten ihm ein vorläufiges Verständnis der damaligen Bewegung in der künstlerischen Welt und gewährten ihm einen »völlig neuen Ausblick«. Er erkannte als wesentliches Element der neuen Richtung den »Geist der Poesie«, dessen Erkenntnis durch das Studium der alten großen Meister geöffnet und gleichsam zu ihrer Quelle zurück gelenkt werden sollte (a. O. S. 120). Er »brannte vor Begierde, eine lebendige Anschauung von diesen Dingen zu gewinnen durch Betrachtung alter und neuer Kunstwerke dieser Art«. Er »sehnte« sich »heftig nach Rom«, denn er »fühlte hindurch, mit Worten sei hier nichts gethan«, er »müsse selbst Hand anlegen, die Kräfte erproben und sehen wie weit er damit komme«. So war er imstande, die alten Meister mit anderem Auge zu betrachten als er es sonst gethan hätte. Der erste große Eindruck dieser Art wurde ihm in Verona durch ein Bild von Girolamo dai Libri zuteil; dann aber waren es besonders die »köstlichen alten Florentiner«, in deren Verständnis er durch Rehbenitz eingeführt wurde, die ihn für Rom und die dort unter den deutschen Malern der neuen Schule herrschende Richtung bedeutsam vorbereiteten.

Mit der Reise nach Rom und mit dem dreijährigen Aufenthalte dort beginnt der erste der beiden großen Umgestaltungsprozesse, die Richter durchzumachen hatte. In den Fesseln der akademischen Richtung aufgewachsen, in feste Formeln gebannt, besaß er von Natur einen scharfen und feinsinnigen Blick für das Naturwahre. Dieser wurde durch die neue Richtung in der entschiedensten Weise

unterstützt, und nun beginnt der ergreifende Kampf des jungen Mannes, der klar einsieht, wo seine Fesseln liegen, der ebenso klar das Ziel erkennt, und der doch lange den Weg nicht finden kann um dieses Ziel zu erreichen. Gerade das Wichtigste und Bedeutendste der neuen Richtung, sich nicht sklavisch an das Vorbild in der Natur zu halten, aus ihr zwar das Motiv zu nehmen, dann aber es frei aus einer Idee heraus umzugestalten und, statt eine Fülle von Einzelheiten ohne inneren als notwendig empfundenen Zusammenhang zu geben, ein Ganzes zu schaffen, bei welchem die es gestaltenden und beherrschenden Züge nicht durch die Nebensachen erdrückt würden, gerade das konnte er, der sich selbst mit Bitterkeit einen Vedutenmaler nennt, wohl begreifen, aber nicht ausführen. »Der Sinn für bedeutende Auffassung, für ein abgeschlossenes Ganzes war noch zu wenig in mir ausgebildet. So sehr ich diesen Mangel fühlte, wußte ich ihm doch nicht abzuhelfen« (a. O. S. 153). Und verzweifelt bricht er gelegentlich in den Ruf aus: »Verwünscht und verdammt seien die kleinlichen, beschränkten Vedutenmaler, und noch dazu, wenn sie es nicht sein wollen und doch sind« (II, S. 40). Da war es vor allen der alte Koch, der ihn auf die Notwendigkeit hinwies, in knappen Zügen zuerst das Ganze zu schaffen, statt dieses aus vielen Einzelheiten zusammenzusetzen. Dieser gab ihm den bedeutungsvollen Wink, große schöne Massen zu wählen und das Ganze nicht zu überladen. »Zeichnen Sie sich das Ganze erst auf ein Quartblatt, alle einfachen Linien und die Beleuchtung bestimmt angegeben, und dann tragen Sie es ganz und gar ohne Zusetzung auf die große Leinwand über; das Ganze muß immer groß und einfach bleiben« (II, S. 24). Philipp Veit zeigte ihm den Weg zu diesem Ziele, indem er ihn darauf hinwies, »die Landschafter brächten zu viel und zu vielerlei in ihre Bilder. Diese würden oft bedeutend wirksamer sein, wenn sie einfacher wären« (II, S. 23). Er warnt ihn, mit der Natur in ihrer reichsten Entfaltung in einen Wettstreit zu treten, in welchem der Künstler notwendig erliegen müsse: »Bei den großen Prachtszenen der Natur, z. B. Taormina mit dem Ätna, oder Alpengegenden, bleibt der Künstler weit

hinter dem Natureindruck zurück; wogegen er bei einfachen Motiven, z. B. einem Landsee, in dem sich die Wolken spiegeln, einer Waldgegend u. s. w. seine eigne Gemütsstimmung hineintragen und hierdurch den Gegenstand gewissermaßen über die Natur hinausheben kann, indem er ihm seine eigne Seele einhaucht« (S. 168). Ganz besonders aber war es Julius Schnorr von Carolsfeld, dessen Vorbild den entscheidensten Einfluß ausübte. Schnorr hatte auf seinen Wanderungen durch Italien eine Fülle von landschaftlichen Studien geschaffen, die ihn den ersten Landschaftern ebenbürtig zur Seite stellten. Hier fand Richter was ihm selbst noch abging, die große Auffassungsweise der Natur, welche in deren Erscheinung das Gesetz der Bildung und Gestaltung zu erkennen und in scharfen Zügen festzuhalten versteht, welche »mit fein ausgebildetem Schönheitssinn die Natur zu erfassen und dabei das Wesentliche von dem Unwesentlichen zu scheiden« weiß, den »historischen« Stil, wie ihn Koch ausgeprägt hatte, wie er dem Adepten hier aber anmutiger und eben darum faßlicher und verständlicher vor Augen trat. Begeistert erzählt er selbst von dem Abend, an welchem Schnorr zuerst zwei Bände seiner Landschaftszeichnungen mitgebracht und sie ihm und seinen Freunden gezeigt habe, wie er sie, als Schnorr sie ihm anvertraut hatte, immer und immer wieder studiert habe, um sich Vieles davon anzueignen. »Diese schönen Landschaften[1] waren mit den anmutigsten Figuren geschmückt, die er bald dem Volksleben, bald der Mythe oder dem italienischen Mittelalter entnommen und dem Charakter der Landschaft angepaßt hatte. Sie gehören gewiß zu den lieblichsten und eigentümlichsten Schöpfungen Schnorrs. Fern von aller konventionellen Form und allem künstlichen Pathos, atmen sie den ganzen Zauber, die liebliche Unschuld der Natur, wie sich diese in einem kunstgebildeten Geiste spiegelt. Eben weil sein Sinn für ein hohes Stilgefühl ausgebildet war, in welchem ja die

[1] Julius Schnorr von Carolsfeld: Landschaftsbilder aus Italien. 25 Zeichnungen in Lichtdruck mit Einleitung herausgegeben von M. Jordan. Leipzig, A. Dürr.

ewigen Gesetze des Schönen und Wahren enthalten sind, deshalb durfte er sich auf die freieste Weise einer Nachbildung der Natur überlassen, in ihre feinsten und charakteristischen Einzelheiten eingehen, welche diesen Landschaftsbildern einen so großen Reiz von Naturwahrheit und idealer Kunstschönheit verleihen« (a. O. S. 196f.). Auf diesem Wege gelang es Richter allmählich, sich von dem akademischen Unwesen zu befreien und die in ihrer Wahrheit der Erscheinung im Einzelnen erfaßte Natur in großgedachten Bildern festzuhalten, welche ein in sich abgeschlossenes Ganzes darstellen, welche einen einheitlichen Charakter in den Linien und in den Farben zeigen, wenn auch diese letztere Seite bei Richter wie bei seinen Strebensgenossen in der Ausführung stets die schwächere geblieben ist: in der Theorie erkannte er ihre Bedeutung sehr wohl und wußte sie zu schätzen, ja er forschte eifrig nach dem Wege »die besondre Wirkung«, welche jede Farbe auf das Gemüt hervorbringt, zu erkennen und zu benutzen (II, S. 33f.). Ebenso erschien ihm die Symbolik der Farben durchaus nicht als etwas »Künstliches oder spitzfindig Erdachtes; ein jeder Mensch fühlt sie unwillkürlich. Zum Beispiel, daß das Braungold und Violett des Herbstes eine wehmütige Stimmung, das Hellgoldige und sanft Blaue des Morgens eine süße, sanfte Heiterkeit hervorruft, empfindet ein Jeder, der auch noch nicht über die wunderbar geheime, aber tief ergreifende Musik der Farbentöne nachgedacht hat« (II, S. 84). So kann ihm die Landschaft eine Sprache werden, die sie selbst zu sprechen scheint, die aber thatsächlich ein Ausdruck für das ist, was ihn selbst bei ihrem Anblick erfüllt. »Die Bewegung, das Kommen und Gehen, Leben und Sterben der vielgestalteten Elemente, friedlich verbunden oder im Kampf« — das ist es, was er »das Schöne im Naturleben« nennt und was er ausdrücken möchte (II, S. 17). Er weiß jetzt klar was er will: »Meine ehemalige Lust, mit allerhand Phantasien das Bild auszufüllen, dieser wilden Tochter allen Raum zu lassen und so oft ins Kleinliche, Tändelnde zu verfallen, habe ich aufgegeben. Ein Gedanke kräftig, tief, umfassend ausgedrückt, mit möglichst wenigen Mitteln, in großen Licht- und

Schattenmassen, großen Hauptfarben und möglichst naturgetreuem Charakter des Details«. Sein Ziel ist: »Deutsche Natur zu einem Ideal, zu edler Größe zu erheben, damit sie nicht wie bisher den untergeordneten Rang der Idylle behält, sondern zum Epischen sich erhebt. Meine Helden sind die Elemente in ihren lieblich geeinten oder feindlich entzweiten Wirkungen« (II, S. 40).

So hatte sich Richter auf dem Gebiete, auf welches er durch seine Verhältnisse von Jugend auf gewiesen war, allmählich zu einer reineren, der Richtung der neuen deutschen Schule entsprechenden Ansicht durchgearbeitet: die Lossagung von der akademischen Manier bis zur freien, stilvollen Verwendung echter Naturstudien, selbstgeschauter Eindrücke und selbstdurchlebter Empfindung in klar durchdachten, die Geschlossenheit des echten Kunstwerkes in sich tragenden Bildern, welche bei aller Naturwahrheit sich doch von der kleinlichen Nachahmung des Zufälligen in der Erscheinung fernhielten, um in der Erfassung des Wesentlichen ein Ausdrucksmittel des reichen eigenen Gemütslebens zu finden — diesen ganzen Weg hatte Richter in hartem Kampfe finden und zurücklegen müssen, und dennoch war seine Entwickelung noch nicht abgeschlossen. Es blieb ihm noch der zweite Schritt zu thun, der im Vergleich zu der sonstigen Entwickelung der inhaltlichen Seite der Kunst als ein rückwärts gerichteter erscheint, der ihn aber dennoch vorwärts und schließlich auf das Gebiet führte, welches das Hauptfeld seiner Thätigkeit und seiner Einwirkung umfaßt.

Es ist oben gezeigt worden, wie die Landschaft sich allmählich als selbständiges Fach von der Geschichtsmalerei ablöste: in dieser bildet sie ursprünglich nur den Boden, auf welchem ein wichtiges Ereigniss sich abspielt. Zu diesem älteren Standpunkte der Kunst führte den Künstler der eigentümliche Gang, welchen seine persönliche Entwickelung genommen hatte. Richter kommt dadurch in Einklang mit der damals von der herrschenden Richtung doch schließlich als die allein echte anerkannten Malerei: allmählich wendet er sich der Figurenmalerei zu, behält jedoch die Landschaft als die stimmungsvolle Basis, die er vortrefflich in Einklang mit dem Hauptgegenstande zu bringen weiß.

So steht er jetzt wie seine Vorbilder auf jener früheren Stufe der Malerei. Aber Richter, dessen Grundsatz es war, daß jeder sich seinen Stil selbst schaffen solle (II, S. 31), war, so wenig er in der Landschaft Koch oder Schnorr kopierte, auch hier nicht einfach Nachtreter der von ihm so hoch geachteten Geschichtsmaler. Er sagt von sich selbst: »ich kann mich nicht erinnern, jemals etwas in der Art dieses oder jenes geschätzten Meisters komponiert zu haben, so nahe mir das bei meiner Verehrung für manche derselben auch lag, und so anregend sie mir vorschwebten. Immer konnte ich erst dann etwas produzieren, wenn es auf meine eigne Weise in mir lebendig geworden war« (S. 237 f.) Der »geschätzte Meister« aber, welcher ihm auch hier den Weg wies, war wiederum Schnorr. Und dennoch lag der Keim zu dieser Wandelung in der eigensten Natur des jungen Künstlers begründet, wie es der Verlauf dieses zweiten mit dem ersten sich merkwürdig kreuzenden Prozesses deutlich erkennen läßt.

Schon im Jahre 1824 hatte Richter, als er während einiger Regentage mit seinen Freunden zu Olevano eine scherzhafte Ausstellung veranstaltet, zu welcher jeder am Vormittage eine Komposition entwerfen sollte, die am Nachmittage mit den andern Zeichnungen in Wettkampf trat, »ohne weiteres Besinnen eine Gruppe sächsischer Landleute mit ihren Kindern gezeichnet, welche auf einem Pfade durch hohes Korn einer fernen Dorfkirche zuwandern, ein Sonntagsmorgen im Vaterlande« (S. 161). Er bemerkt selbst dazu, daß diese Art von Gegenständen damals überhaupt und in Rom erst recht nicht an der Tagesordnung gewesen sei. Diese Zeichnung aber, welche er gleichsam scherzweise, seinen damaligen Bestrebungen und Theorien entgegen, hingeworfen habe, sei der erste Ausdruck einer Richtung gewesen, die nach vielen Jahren wieder in ihm aufgetaucht sei. Aber selbst wenn diese Darstellungen auch seinen damaligen Bestrebungen nicht entgegen gewesen wären, er hätte sie dennoch nicht verfolgen können: ihm fehlte noch die Fähigkeit Figuren zu zeichnen. Auf diesen Mangel wies ihn Schnorr in seiner liebenswürdigen Weise hin. Richter, welcher schon seit längerer Zeit diesen Mangel

gefühlt hatte, bat, als er dem Freunde eine neue Komposition zeigte, die Figuren »ganz besonders aufs Korn zu nehmen und zu korrigieren«. Schnorr ließ sich eine Pause geben und brachte nach acht Tagen, wie Richter erzählt, »eine getuschte Federzeichnung mit meinen Figuren, aber so köstlich ausgeführt, korrekt gezeichnet und mit einer Anmut in jeder Linie übergossen, daß ich mich überglücklich fühlte im Besitze eines solchen Schatzes« (S. 238). Diese Anregung ging nicht verloren: Richter wendete nun seine ganze Sorgfalt auf das Studium der Anatomie und das Zeichnen von Figuren. Schon auf seinem nächsten in Dresden ausgeführten Bilde gelang ihm die Figurengruppe sehr wohl. Dieser Fortschritt hängt aufs engste mit seiner Auffassung der Beziehungen der Menschen zu der Natur zusammen (siehe oben S. 180) und der Forderung, daß die Landschaft eben durch diese Beziehungen den Charakter einer »historischen« gewinne. Doch war dieser Umstand innerhalb des hier geschilderten Prozesses nur ein Übergangspunkt. Thatsächlich ging es nun »Schritt vor Schritt weiter, bis die Figuren endlich in den Zeichnungen für die Holzschnitte die Hauptsache wurden, die Landschaft aber bescheiden in den Hintergrund trat« (S. 239).

Aber auch bei diesem Prozesse folgte Richter seiner eignen Natur ohne sich durch das imponierende Wirken seiner großen Vorbilder irgendwie irre machen zu lassen. Wenn er so allmählich zur geschichtlichen Darstellung oder wie er es nannte zum Figurenzeichnen gelangte, so geschah dies keineswegs in dem Sinne, in welchem Cornelius, Overbeck, Veit die Geschichtsmalerei verstanden. Weder weltliche noch religiöse Geschichte lieferte ihm seine Gegenstände, wenn er sich auch wohl gelegentlich in der letzteren versuchte. Sein großer Gegenstand ist das menschliche Thun und Treiben, wie es sich unabhängig von Ort und Zeit tagtäglich abspielt, also recht eigentlich das, was man das Genre nennt. Wo dieses in seiner vollen Kraft erscheint, da hat es nichts mit einem wirklichen Vorkommen in dem Sinne zu thun, daß der Beschauer sich dieses ausschließlich in einer bestimmten Zeit oder an bestimmten Orten denken müßte, wie es bei dem

Geschichtsbilde im engeren Sinne des Wortes der Fall ist. Wo es sich um große, das Dasein Einzelner und Vieler entscheidende Augenblicke handelt, wird immer der zeitlich und örtlich zu fixierende, auf größere Bekanntschaft und daher auch auf allgemeinere Teilnahme, allgemeines Verständnis rechnende Vorgang seine Berechtigung haben und entsprechende allgemeinere Wirkung ausüben können. Allein das Menschenleben wird damit nicht ausgefüllt: außerhalb solcher für eine Gesamtheit entscheidender Augenblicke spielen sich im kleinen Leben der Einzelnen hunderte und tausende von Ereignissen ab, welche zunächst sinnlich nur diese einzelnen Menschen berühren, die aber in ihrer Wirkung weiter greifen, weil wir in der großen Mehrzahl uns dieser kleineren Existenz so enge verwandt, so nahe fühlen, daß das, was ihr geschieht, uns so tief ergreift als ob es uns selbst geschehen wäre. So gewinnt ein solches Einzelgeschehen eine symbolische Bedeutung, welche durch die Ort- und Zeitlosigkeit wesentlich gefördert wird. Diese Bedeutung ist eine geringere, wenn die Örtlichkeit für den Beschauer lokalisiert wird, wie wenn durch Trachten eine bestimmte Gegend angedeutet wird, aber sie geht nicht verloren. Kommt noch die Andeutung der Zeit hinzu, so grenzt das Genrebild an das Geschichtsbild, wie in Defreggers »Auszug des letzten Aufgebotes«: aber dennoch ist hier nicht gesagt, daß dieser Auszug nur in einem bestimmten Dorfe geschehen sei — im Gegenteil: so wie hier fand er vielfach statt. Käme eine geschichtlich bestimmbare Persönlichkeit dazu, wie in desselben Künstlers »Andreas Hofer«, so ist das erste Erfordernis des Geschichtsbildes vorhanden: dieser Vorgang kann sich nur zu ganz bestimmter Zeit und an ganz bestimmtem Orte gerade so nur einmal vollziehen; die allgemeine Teilnahme wird nun von der eingreifenden Bedeutung des Einzelvorgangs für das allgemeine Geschick abhängen.

Richter war nun schon im Verlaufe seiner Landschaftsmalerei mehr und mehr zu der Überzeugung von der Wichtigkeit und der hohen Bedeutung der Figuren gekommen. So sagt er bereits 1825: »Mein immerwährendes und vergebliches Bemühen, in der Landschaft meine besten

und höchsten Gefühle auszusprechen, was doch der Zweck der Kunst ist, hat endlich einen Ausweg gefunden. Muß ich denn nun gerade Landschaftsmaler sein? Warum nicht schlechtweg Maler? Dann male ich Alles wozu der Geist mich treibt . . . . Das Technische der Landschaft habe ich nun so weit in der Gewalt, daß ich mich frei bewegen kann; nun ist es mein eifrigstes Bestreben, auch in den menschlichen Figuren es dahin zu bringen; dann habe ich Spielraum und gewonnen Spiel. Fürs erste will ich mich in das romantische Gebiet wagen, wo Natur und Mensch zu gleichen Teilen herrschen, Eines dem Anderen Bedeutung und Interesse giebt, und später, wills Gott, wage ich mich auch weiter in ein heiliges großes Gebiet« (II, S. 62). Wie er sich das romantische Gebiet denkt, hatte er schon früher sich klar gemacht. Er erkennt wie gut es ist, wenn der Landschafter die Volkssagen, die Lieder und die Märchen seines Volkes studiert. »Er sieht darin den Geist des Volkes, welcher mit diesen Sagen seine Umgebungen belebt. Die örtlichen Sagen und auch die Märchen knüpfen sich fast immer an solche Gegenstände, welche in der Natur unser Gemüt am wunderbarsten erregen. Das Volk sucht diesen Geist zu fassen oder auszudrücken, indem es wunderbare Geschichten daran knüpft. Und wahrlich, er ist auch immer gut getroffen, ächt volkstümlich aus der Sage selbst und dem Glauben und Empfinden des Volkes entsprossen! Wie herrlich sind in den Märchen das geheimnisvolle Waldesdunkel, die rauschenden Bäume, blühenden Blumen und Knospen, die singenden Vögel und die bunten ziehenden Wolken aufgefaßt, in den Sagen: alte Burgen, Klöster, einsame Waldgegenden, sonderbare Felsen dargestellt! Köhler, Schäfer, Pilger, schöne Jungfrauen, Jäger, Müller, Nixen und Riesen, das sind die natürlichen romantischen Personen, welche in jenen Sagen spielen«. (II, S. 34). Eine bestimmtere Gestalt gewinnt dieses Streben, als Richter 1826 nach Deutschland zurückkehrte. Hier wurde er zunächst Lehrer an der Kunstschule in Meißen, dann an der Akademie zu Dresden. Sein innerer Prozeß erhält durch den Einfluß der Heimat eine besondere, seinem endlichen Ziele ihn näher führende Wendung.

In dem ersten Jahre nach seiner Rückkehr nach Deutschland war Richter von einer krankhaften Sehnsucht nach Italien erfüllt: er malte nur italienische Landschaften und war im Begriffe, eine Reise nach Italien anzutreten. Durch eine schwere Krankheit seiner Frau wurde er daran gehindert und ging statt dessen in das böhmische Mittelgebirge bei Teplitz. Er war von der Schönheit der Gegend überrascht, er beobachtete das Leben und Treiben der Menschen in der Gegend, er machte sich Skizzen und fand hier die Anregung zu einem seiner bekanntesten Bilder »Die Überfahrt am Schreckenstein« (S. 318f.). Nun war der Bann gebrochen: die deutsche Landschaft und das deutsche Leben waren ihm aufgegangen, und ihnen ist er fürderhin getreu geblieben. Immer lebendiger erwacht in ihm das Verständnis für die nächste Umgebung, immer tiefer erfaßt ihn die Gewalt der Liebe zur Heimat, zu dem eignen Volke, zu dessen Dichtung und Sage.

Die praktische Vorbereitung für den Übergang zu dem ihm eigentümlichen Genre fand er durchaus absichtslos im Verkehre mit seinen Kindern: mit ihnen spielend zeichnete er ihnen Bilder zu Geschichten und Märchen, Haus- und Straßenereignisse. Es war das Vorspiel zu dem späteren Werke »Fürs Haus« (S. 314f.). Die wirkliche Ausführung trat jedoch erst durch die Verbindung mit dem Verleger Wigand ein. Für ihn unternahm er es, Zeichnungen zum »malerischen und romantischen Deutschland« für den Stahlstich zu machen, und zwar die Sektionen »Harz«, »Franken« und »Riesengebirge«. Die hierfür unternommenen Reisen lieferten ihm »für das Skizzenbuch und für die Erinnerung eine reiche Ausbeute von Bildern und Erlebnissen aus dem deutschen Volksleben«, die ihm später sehr zu gute kamen. Diese Arbeit verschaffte ihm den neuen Auftrag, Illustrationen zu dem berühmten Landprediger von Wakefield zu entwerfen: diese sollten im Holzschnitt ausgeführt werden.

Die Technik des Holzschnittes lag damals in Deutschland sehr darnieder. Richter selbst war mit ihr ganz unbekannt: er mußte sie sich erst erklären lassen. Rasch fand er sich in die Eigentümlichkeiten dieser Kunst, indem

er sich teils an frühere Vorbilder, besonders Dürer, anschloß, teils aber auch über diese hinausging und so der lange vernachlässigten Technik neue Bahnen eröffnete, und freudig erkannte er in ihm das willkommenste Ausdrucksmittel für seine Kunstschöpfungen. Von ihm lernten eine Reihe unserer bedeutendsten Holzschneider die edle Kunst, die dazu bestimmt ist, die höchsten Schöpfungen der Kunst zu einem Besitztume aller zu machen. Bald schlossen sich an solche Illustrationen selbständige Werke, zunächst die »Studenten-, Jäger- und Volkslieder«. Damit war der Weg gefunden, auf welchem der Künstler seine seelenvolle Natur eigenartig mitteilen konnte. In welcher Weise Richter damit zur Förderung aller guten Keime im deutschen Volke beigetragen hat, wie es ihm gelungen ist, eine Fülle von Gestalten der deutschen Dichtung, der Sage, des Märchens mit sicheren und unvergeßlichen Zügen in das Herz des Volkes zu schreiben, wie er die Seele des Kindes erfreut und seine Phantasie mit Gestalten bevölkert, wie er dem reifen Alter an das Herz zu greifen, das Gemüt zu bewegen versteht, das alles weist gerade sein Holzschnittwerk aus, der bekannteste und verbreitetste Teil seiner zahlreichen Schöpfungen. In ihm vor allem zeigt sich außer dem scharfen Beobachter, dem vortrefflichen Zeichner und Charakteristiker, dem Humoristen, besonders der herzensgute, edelgesinnte Mensch, welchem die Förderung der Kunst ohne Veredelung des eignen Inneren nicht denkbar ist, der ebenso eifrig wie an seinem äußeren Werke, an seinem Herzen, an seinem Geiste arbeitet: so allein hat er es möglich gemacht, eine Fülle von Herzens- und Geistesbildung sich zu erarbeiten und uns nach allem Schönen, das er mit dem Stifte geschaffen, noch die köstliche Gabe seiner »Lebenserinnerungen« zu spenden, jenes schöne Buch, in welchem uns der gedankenvolle, phantasiereiche, gemütstiefe Mensch so vollendet erscheint und in dem er die Feder nicht minder meisterhaft führt als früher den Stift.

Durch all dieses reiche Schaffen geht aber ein Zug, der Richter hoch über viele seiner Mitstrebenden stellt, den wir überall herausfühlen und der sich in der That am

besten fühlen läßt, den wir aber auch einmal gerne in Worte fassen, damit er in solcher Fassung auch wieder zum Verständnis des Künstlers diene. Schon als Jüngling von zweiundzwanzig Jahren erkennt er deutlich den Unterschied der modernen Empfindungsweise von der antiken. »Das Moderne läßt uns trostlos und verwirrt in dem Gefühle stecken, welches es erregt, indem da, wo die Auflösung eigentlich kommen sollte, in einer Dissonanz abgebrochen wird«. Das Antike dagegen macht ihm einen ganz anderen Eindruck. »Die Alten in Poesie und Malerei sprechen ein Gefühl bestimmt aus, lassen uns dasselbe ganz genießen und führen uns glücklich heraus oder vielmehr lösen das Ganze in reine volltönige Harmonie auf«. (II, S. 55). Das ist der Leitstern seiner Kunst. Es ist aber noch mehr: es ist der Gedanke, mit welchem er an die Betrachtung der Welt selbst herantritt. Auch sie löst sich ihm in Harmonie auf, und nur diese Harmonie ist der Gegenstand seiner Darstellung. Da darf aber auch nichts fehlen, da giebt es nichts was zu klein oder zu unbedeutend wäre. Da gehört der Hausspitz so gut mit herein wie der Spatz und der Rabe, die Schwalbe in der Luft, die Gänse auf der Wiese und die Goldammer im Gebüsch, die Blume wie das Grashälmchen, der Frosch wie die summende Biene. Und so führt er uns unablässig und zwar in den Werken, in denen er am selbständigsten ist, am meisten, diese selige Harmonie vor. Es ist keine Wiederholung der Armut, wenn wir diese Elemente immer wieder finden: es ist der Einklang der Natur, den zu schildern er immer aufs neue unternimmt und dem sich jedes Wesen fügen muß. Seine kleineren Werke, besonders seine Aquarelle, sind daher wohl Genrebilder, aber nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes: sie geben uns nicht nur eine alltägliche Szene wie sie sich so zugetragen hat oder haben kann. Sie sind viel mehr. Sie geben uns Szenen, die an das alltägliche Leben anknüpfen, dieses aber mit der Reinheit seines eigenen liebenden Herzens erfüllen und sie so umwandeln wie sie sein müßten, wenn die Welt so gut wäre wie das Herz des Künstlers. Welche Lust, welche Heiterkeit vereint er! Als typisch möchte ich das köstliche Aquarell Nr. 619 (Katalog der

Ludwig Richter-Ausstellung des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt am Main 1886) bezeichnen. Greis und Greisin, Eltern und Kinder, Hund und Rabe, Singvögel und Früchte an den Bäumen, und über allen der heitere Himmel, die klare Luft, das liebliche Licht — ein köstlicher Zusammenklang aller Elemente der Natur und des Lebens! Noch tiefer erfaßt Richter aber die Natur, wenn er sie in ihrem geheimsten Schaffen belauscht das er in tiefster Weise versteht. Einst sieht er eine gelbe Johannisblume: es faßt ihn wie eine Vision. »Wie ein lichter Blick in das Wesen, in den Geist der Blume; ihre Schönheit als Ausstrahlung einer höheren Welt geistiger Leiblichkeit empfunden« (II, S. 157). So spricht er zu uns in dem Waldmärchen (Nr. 593). Da rauscht das Wasser: die Eichhörnchen, das Reh, die Vögel, die Blumen, alles freut sich und blüht am buschigen, versteckten Plätzchen im Walde. Mitten darin sitzt, wie die Verkörperung der Waldnatur und ihres geheimnisvollen, keimenden Lebens, ein blühendes Mädchen, noch halb Kind, und sinnend hinausschauend bricht sie die blaue Blume.

Und dieser Einklang ruht auf tiefem Grunde. In Rom hat Richter außer den großen Meistern der Kunst einen engeren Freundeskreis gefunden, der auch aus Künstlern bestand, die ihn aber mehr auf einem anderen Gebiete als dem der Kunst förderten. Unvergeßlich bleibt es ihm, wie in der Neujahrsnacht 1824 auf 1825 sich die Herzen in der gemeinsamen religiösen Überzeugung zusammenfanden, wie ihm selbst hier das Wesen der Religiosität zum ersten Male sich ganz offenbarte und ihm zu einem unverlierbaren Gute wurde. Im Verkehre mit diesen Freunden, den beiden Frankfurtern Hoff und Thomas, ferner Maydell[1], Oehme und Peschel fand er den festen Glauben an das liebevolle Walten der Gottheit, der ihn seitdem beseligt

[1] Siehe Ludwig von Maydells Porträtzeichnung von Carl Peschel S. 191. Näheres über Maydell in den »Lebenserinnerungen« S. 180. 216ff. Maydell war es, welcher Richter bei seiner Abreise von Rom das letzte Geleit gab und ihn noch allein eine Strecke weit begleitete (S. 253).



Ludwig von Maydell. Von Carl Peschel.

hat und der ihn recht eigentlich überall den tieferen Grund für diesen Einklang im Wesen der Natur finden ließ. Dieser Glaube nahm für ihn die Form des Christentums an, so wie er, der als Protestant Getaufte, als Katholik Erzogene und frei nach eigner Auffassung in evangelischer Überzeugung Lebende es erfaßte, wie er es in den »Bekenntnissen einer schönen Seele« bei Goethe wiederfand: »Das Entstehen und Wachsen christlicher Gesinnung, frei von dogmatischen Formeln«. Und Goethe, in dessen Stil er jene von ihm erstrebte Harmonie erkannte, war es auch, dem er den Spruch unter seinem Bilde entnahm, der ihn so gut charakterisiert wie kaum ein anderes Wort: »Große Gedanken und ein reines Herz, das ists was wir uns von Gott erbitten sollen«. In diesem Sinne faßt der schlichte, bescheidene Mann nun auch sein eigenes Leben auf, dessen Wandelungen und Entwickelungsstufen er als Fügungen der Gottheit betrachtete, die es zu einer harmonischen Gestaltung bringen wollte. Demütig erkennt er die freundliche Hand an, die ihn anders geleitet als er selbst es gewollt und doch mehr gegeben hat als er sich erwartet hatte, und so schließt er den Rückblick auf sein Leben, das uns wie seine eignen Schöpfungen rein und harmonisch anmutet, mit den Worten: »So hat es denn Gott gefügt, und mir ist auf vorher nicht gekannten und nicht gesuchten Wegen mehr geworden als meine kühnsten Wünsche sich geträumt hatten. *Soli Deo gloria!*« —





IV. Moritz von Schwind.

Unter den führenden Meistern auf dem Gebiete der Malerei, welche der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts durch ihre künstlerische Entwickelung und durch Gewinnung ihrer maßgebenden Stellung in der Kunst angehören, ist wohl Moritz von Schwind der erste, welcher die entscheidenden Anregungen für seine Richtung nicht in Rom gewann. Dort haben Cornelius und Overbeck, Veit und Schnorr, Führich und Ludwig Richter, ja selbst noch der sechs Jahre nach Schwind geborene Steinle ihr eigenstes Wesen gefunden: im Gegensatze oder im Anschlusse an die in der Fremde gewonnenen Einflüsse haben sie ihr Leben lang ihre Kunstübung und das dieser zu Grunde liegende geistige Arbeiten gestaltet. Auch Schwind ging nach Rom und zwar in einem Alter, in welchem er die fremden Eindrücke noch mit voller Kraft aufnehmen und verwenden konnte: er war neunundzwanzig Jahre alt. Aber von Michelangelos Werken in der Sixtina kommend, arbeitet er zu Hause an Ritter Kurts Brautfahrt, eine Thatsache, die an unseres größten Dichters ähnliches Gebahren erinnert: im Garten der Villa Borghese, erfüllt von den Eindrücken der klassischen Antike, dichtet Goethe die Hexenküche, jene Szene in seinem Faust, die am entschiedensten mittelalterlich nordischen Charakter trägt. Gerade in der Fremde regen sich die heimatlichen Gestalten durch den kräftigen Gegensatz um so energischer und gewinnen Fleisch und Blut, wie sie es in der Heimat vielleicht nicht gethan hätten. Allein bei Schwind ist dies nur ein einzelnes Ereignis,

welches seiner bereits fest gewonnenen Richtung entspricht: es ist dagegen nicht eine sein Wesen umgestaltende, ihn erst auf seine Richtung hinweisende Gegenwirkung, deren es bei ihm nicht bedurfte. Und dennoch ist sein kurzer Aufenthalt in Italien sicher nicht ohne Einfluß geblieben. Er mag jedoch statt in der Gewinnung einer bestimmten künstlerischen Richtung vielmehr in der Kräftigung seines künstlerischen, nach einer harmonisch in sich abgeschlossenen Form ringenden Gestaltungsvermögens zu suchen sein, wie eine ähnliche Wirkung wiederum bei Goethe sich zeigt. In seinem menschlichen Empfinden, in seiner Lebensanschauung, in den inneren Kämpfen, die er durchzumachen hatte, blieb er was er war, der echte deutsche Mann, und zwar, dem herrschenden Charakter der Zeit entsprechend, der echte deutsche Romantiker. Wer sein künstlerisches Wesen erfassen will, muß von dieser Thatsache ausgehen.

Die Romantik charakterisiert sich durch das Mißtrauen, welches der Mensch in seine eigne Kraft setzt, um zu dem ersehnten Ziele des inneren Friedens, des harmonischen Ausgleichs der streitenden, von widerspruchsvollen Lebenserfahrungen erzeugten Empfindungen zu gelangen, kraft dessen ein sicherer Lebensweg gewonnen und eine Festigkeit innerer Überzeugung erlangt wird, so daß kein von außen an den Menschen herantretendes Ereignis ihn aus dieser inneren Harmonie herausreißen kann. Dies Ziel aus eigener Kraft zu gewinnen, ist der charakteristische Zug der Klassik. Die Romantik, im Gegensatze zu ihr an der eigenen Kraft verzweifelnd, ersehnt die Beihilfe einer höheren, von außen her eingreifenden Macht, welche über die unbefriedigte irdische Existenz hinaushilft. Den Weg zu dieser höheren Macht weist die Religion, aber sie thut dies nicht allein: die Kunst thut es desgleichen, denn sie ist nichts anderes als Religion: beide fließen in einem Strome zusammen, und die Romantik beklagt es, daß es für beide identische Begriffe nicht einen einzigen Ausdruck giebt. Wie die Religion diese höhere Kraft verkündigt, so soll die Kunst die der scheinbaren Wirklichkeit zu Grunde liegende tiefere wahre Wirklichkeit offenbaren, in welcher die mit göttlicher Kraft begabte geistige Welt sich kund

giebt. So schafft sich die Romantik durch die Phantasie, die von ihr als höchste Kraft gepriesene Seite des menschlichen Geistes, eine höhere Welt und schreibt ihr naiver Weise nicht nur überhaupt eine wirkliche Existenz zu: sie betrachtet sogar diese Existenz als die einzig wahre, welcher gegenüber die gewöhnlich als Wirklichkeit aufgefaßte Welt als eine nichtige erscheint. In der Kunst wird diese als die prosaische, nüchterne, banale behandelt, jene dagegen als die poetische, gemütvolle, erhabene gepriesen. Die irdische Existenz ist daher in zwei Richtungen möglich: sie ist sehnsuchts- und ahnungslos und fühlt sich in ihrer Gewöhnlichkeit unsäglich wohl, oder sie ist sehnsuchts- und ahnungsvoll und fühlt sich in ihrer Sehnsucht unglücklich. Der romantische Dichter nun, welcher jener höheren Existenz die wahre Realität zuschreibt, schildert die sehnsuchtslose irdische Existenz als das Verwerfliche, die sehnsuchtsvolle als die einzig wertvolle. Je nach seiner Stimmung wird er die sehnsuchtslose Existenz der sehnsuchtsvollen gegenüber als die einfach lächerliche preisgeben, oder sie als die verwerfliche, böse brandmarken. Seine Darstellung wird danach komisch oder tragisch werden, und in der tragischen Darstellung wird er die überlegene Ironie nicht unterdrücken können: die aus dem Widerspruch der beiden Existenzen sich ergebende Ironie ist daher von der Romantik geradezu als das Wesen der Tragödie aufgefaßt worden. Tritt bei dem Dichter statt des scharf richtenden und vernichtenden Verstandes das Gemüt in den Vordergrund, so äußert sich die Empfindung des Gegensatzes eines hohen, sehnsuchtsvollen Strebens und des Widerstrebens der kleinlichen irdischen Verhältnisse in dem Humore, der außer zum Lachen auch zu Thränen führen kann, aber nicht zu solchen, welche aus der Verzweiflung an einem Ausgleich hervorbrechen, sondern zu solchen, in welchen das sanfte Gemüt seine leidende, ergebungsvolle Wehmut ausströmen läßt.

Auf diesem romantischen Boden schafft auch Schwind. Es ist jedoch von vorneherein zu beachten, daß, während bei Friedrich Schlegel, Tieck, Jean Paul das dichterische Können dem Wollen nicht entsprach und keiner von ihnen Werke geschaffen hat, bei welchen es einem gesund em-

pfindenden Herzen wohl zu Mute wird, bei Schwind das künstlerische Vermögen seinem Wollen vollständig entsprach und er so imstande war Werke zu schaffen, die um so tiefer zum Herzen sprechen, mit je größerer Reinheit und Schlichtheit der Empfindung es an sie herantritt.

Aus diesen Gegensätzen der irdischen Existenz und der als Wirklichkeit angenommenen idealen Existenz, sowie aus ihren Berührungen ergeben sich eine Reihe von Möglichkeiten, die wir alle bei Schwind vertreten finden. So wenig wir voraussetzen dürfen, daß er sie sich verstandesmäßig klar gemacht hätte, so sehr erweisen sie sich, in solchen Zusammenhang gebracht, als gute Führer durch die scheinbar oft so weit auseinander liegenden Schöpfungen des Meisters und zum Verständnis des dennoch einheitlichen Charakters, den sie ebenso bewahren wie der als Mensch selbst es thut, der sie geschaffen hat.

Gleichsam um das thatsächliche Vorhandensein der beiden Welten aufzuzeigen, sei hier der Ausgang von der Darstellung ihres achtungslosen Nebeneinanderhergehens genommen: mit einem Blicke eröffnet sich ihr beiderseitiges Dasein, ohne daß sie miteinander in Beziehung träten. Nach der ernsten Seite zeigt es uns ein Ölbild (N. 29) und wohl noch schöner ein Aquarell (N. 50), das denselben Gegenstand, etwas anders geordnet, wiedergiebt[1]. Am Waldessaume reitet der Ritter und schaut sehnsüchtig nach dem fernen Schlosse, in die weite Landschaft, über welcher sich glückverheißend der Bote des Friedens, der Regenbogen, ausspannt. Im Waldesdüster des Vordergrundes aber sprudelt ein labender Quell, an welchem Nixen einen weißen Hirsch tränken. Ahnungslos, daß hier eine das irdische Leben überragende Existenz Wirklichkeit geworden ist, reitet der Mensch vorbei, dem der Sinn verschlossen ist. Das Tier

[1] Die den folgenden Beispielen beigesetzten Nummern beziehen sich auf den vom Freien Deutschen Hochstift bei Gelegenheit der von ihm zu Frankfurt a. M. im Mai 1887 veranstalteten Schwind-Ausstellung herausgegebenen Katalog, welcher 850 Nummern aufweist. Die Werke, welche ein klares Bild der Gesamtentwickelung des Meisters gaben, sind dort sachlich genau beschrieben.

dagegen, das mit dem Weben und Walten der Natur in engerem Bunde steht, richtet aufmerksam das Auge nach der Stelle, wo es höheres Wesen wittert: allein dem Zügel gehorsam folgt es dem Reiter und zieht mit ihm davon. Als ein humoristisches Gegenstück sei die Federzeichnung erwähnt (N. 321), auf welcher Schwind sich selbst mit Frau und Kind im prosaischen Treiben des Alltagslebens darstellt: wie ein Dörfler zieht er auf dem Leiterwagen, auf dem das erkaufte Schwein nicht fehlt, im Ernste der Geschäftigkeit dahin, während unbemerkt über ihm der neuvermählte Bruder Karl mit seiner jungen Frau, auf dem Paradiesesvogel getragen, dahinschwebt, über all das irdische Treiben erhaben: es ist auch eine Darstellung »der irdischen und der himmlischen Liebe«.

Aber auch jede der beiden Seiten findet ihre gesonderte Wiedergabe. Es mag zunächst auffallen, wie der Meister duftigsten Märchenzaubers Werke hat schaffen können wie »das Leben auf der Brücke« (N. 35). Aber es ist eben die eine Seite, deren scharfe Erkenntnis gleichsam die Vorbedingung für das Verständnis der anderen ist, die gerade durch den Gegensatz ihre wahre Bedeutung erhält. So ist es für Schwind ein höchst charakteristischer Zug, daß er sich stets einen offenen Blick für das Alltagsleben bewahrt hat, dem er, je nachdem er es in den großen Zusammenhang seiner Auffassungsweise stellte, immer einen neuen Reiz gab. In diesem Zusammenhange aber erheben sich solche Werke weit über die gewöhnlichen Genrebilder: sie werden ihm zugleich ein Ausdruck für sein Seelenleben, sei es, daß er sie ablehnend oder zustimmend, in ihrer nackten Nüchternheit mit einem Hauche überlegenen Humors oder mit dem Zauber ahnungsvoller Sehnsucht erfüllt. Da geht der stramme ungarische Soldat im Vollbewußtsein seiner Würde an dem Gemüseweib und dem Handwerksburschen vorüber, da spazieren Bürger und Offiziere, und alle kümmern sich herzlich wenig um den wundervollen Anblick des sich in die Tiefe verlierenden Flusses und der Berge: es ist ja etwas so alltägliches! Eine humoristische, schon an die Satire grenzende Darstellung der Philistrosität giebt die Federzeichnung zu Gellerts Gedicht: der

Knabe mit den Datteln (N. 311), bei dem man zweifelhaft ist, ob man dem philiströsen Alten, der noch eine gewisse Berechtigung zu vernünftelnder Klugheit hat, oder dem seinem Alter auch hierin voraneilenden überklugen Knaben die Palme reichen soll.

So treffend und charakteristisch Werke dieser Art sind, so werden wir uns doch mit größerer Sympathie jenen anderen Darstellungen des alltäglichen Lebens zuwenden, in welchen uns eine sehnsüchtige, ahnungsvolle Stimmung berührt. Und mit wie einfachen Mitteln weiß der Meister sein Ziel zu erreichen! Da läßt er uns in der »Morgenstunde« (N. 32) einen Blick in die Kammer eines jungen Mädchens thun: eben aufgestanden ist sie im weißen Röckchen an das geöffnete Fenster getreten und atmet den köstlichen Morgen duft. Am anderen Fenster ist der Laden noch geschlossen: aber durch eine Spalte dringt die helle Sonne herein und durchleuchtet auch die schattigen Teile des einfachen Zimmerchens. Und ob wir das Mädchen auch nur vom Rücken sehen — wir fühlen wie sich ihr der Morgen und die schöne Welt so weit und reich öffnet und wie sie sich hinaussehnt: ist doch auch ihr eignes Leben noch ein lichtaufsteigender Morgen. Oder »des Wanderers Rast« (N. 528. 847): an einem dunkel gehaltenen Bergvorsprung im Vordergrunde ruht der Wanderer und schaut in die lichte Ferne, wo das Ziel seiner Wanderung noch recht weit erscheint. Oder »die Waldkapelle« (N. 524): da sitzt in sich versenkt ein Mädchen vor der Schwelle und in die Tiefe breitet sich der Wald aus, über den Weg geht ruhig ein Reh mit seinem Zicklein — über die ganze Natur ist der reine Gottesfriede gebreitet: wird ihn das Menschenherz auch finden?

Aber auch die ideale Seite des Lebens findet ihren gesonderten Ausdruck. Da sehen wir das friedliche Treiben der Einsiedler (N. 531. 534. 849), welche Ruhe vor den Anfechtungen der Welt gefunden haben und deren Dasein still befriedigt dahingleitet. In reichster Weise zeigt uns aber der Künstler diese Seite in seinen Verkörperungen der Natur. Es wäre falsch, hierbei von Allegorien sprechen zu wollen. Eine solche giebt mit Bewußtsein eine Darstellung, deren körperliche Erscheinung dem Gegenstande der Darstellung, sei

er sinnlich oder übersinnlich, durchaus fremd ist (vgl. oben S. 29 ff). Schwind weiß jedoch eine körperliche Erscheinung zu finden, zu welcher die Natur in dieser besonderen Kraft und Thätigkeit aufblühen muß, wenn man eine Verkörperung ihres Wesens in menschlicher Erscheinung zugiebt. Da führt durch dichten Wald ein einsamer Weg, der uns unwiderstehlich lockt ihm nachzugehen, und siehe da! an seinem Eingange steht eine Nymphe, im Begriff ihn zu betreten, und neckisch wendet die mit dem Rücken nach uns stehende das Gesicht, um uns aufzufordern ihr zu folgen (N. 150). Einsam ragt das Horn der »Jungfrau« aus den Bergen hervor: da geht die Spitze in das menschliche Bild der Unnahbaren über, die hoch über der anderen Welt thront — selbst der Adler blickt scheu zu ihr empor, die auch für seine Schwingen unerreichbar ist (N. 522). Der Morgen bricht an in den Alpen: da richtet sich eine kräftige Männergestalt auf und schaut gleich der Gemse neben ihr und auf das Wächterhorn sich stützend, der hervorbrechenden Sonne entgegen; zu des Mannes Füßen, im Schatten liegend, schmiegt sich schlummernd eine weibliche Gestalt: so ruht das von dem Strahl der Sonne noch nicht erweckte Thalgefilde. Für den Mittag erscheint in lauschiger Felseneinsamkeit auf stillem See halb aus dem Wasser auftauchend die Nixe, ihr langes Haar strählend und im Wasserspiegel sich beschauend, von Fischen umspielt. Der Abend wird zu einer über der Niederung schwebenden Nebelgestalt, die müde nach dem aufgehenden Monde hinschaut, während ein Fuchs sich zu nächtlicher Jagd aufmacht. Die Nacht endlich erscheint als schirmende Mutter, welche die Kinder, Schlaf und Tod, vor dem hellen Lichte des Mondes mit erhobenem Mantel schützt und auf der Wolke stehend ihre Herrschaft über die Erde breitet (vgl. Abb. in dem Kataloge der Schwind-Ausstellung S. 1. 31. 45). So verkörpern sich dem Künstler der Rhein, die Donau, die Elbe zu lebensvollen Gestalten (N. 527. 526. 37), so tanzen die Elfen, so schweben die Feen, so schaffen die Gnomen — alle Naturkräfte gewinnen die ihnen gehörende Gestalt: noch ruht sie für unsere irdischen Augen in das gestaltlose Weben der Natur gebannt; aber das helle Auge des dichtenden Künstlers schaut sie erblüht und ge-

reift und enthüllt sie und ihr Walten unseren staunenden Blicken. In der That »es gehört ein gar feiner, ein gar keuscher, guter Sinn dazu, um das Geheimnis aller Schönheit und aller Wunder der Natur aufzuschließen»![1] Wirkliche Allegorien hat Schwind dagegen im Ständesaal in Karlsruhe geschaffen, als er in Medaillonumrahmung die »Tugenden« darstellte (N. 461—468), nicht ohne sie sofort nach der humoristischen Seite hin zur Charakteristik einer Reihe von Abgeordneten zu verwenden (N. 802—807. Vgl. N. 167—172; 381—386; 706—709). Hat er bei den Tugenden schon seine Beherrschung der Gestaltenwelt der Antike gezeigt, so tritt dies noch mehr in seinen reizvollen Darstellungen des bacchischen Kultus hervor, besonders bei dem »Tanz um die Herme« (N. 49. 585) und bei der Bestrafung eines kecken Faunes durch neckische Nymphen (N. 750). Ein weiteres Beispiel giebt die schöne Bleistiftzeichnung, welche uns den Glaukos zeigt, wie er die Skylla, welche die Liebe des struppigen Meergottes verschmäht, vergebens zu sich in die Tiefe zu ziehen versucht (siehe die Abbildung in Originalgrösse zu Anfang dieser Abhandlung.

Es kann aber nicht ausbleiben, daß die beiden Seiten des Lebens sich berühren, sowohl auf dem Boden des irdischen Lebens selbst, als auch im Zusammenstoß des irdischen und des überirdischen Lebens. Wenn der Ritter auf die Jagd zieht, so tritt ihm aus dem Garten ein blühendes Mädchen entgegen und reicht ihm holdverschämt eine Blume. Da mag der Hund noch so eifrig nach dem davoneilenden Hirsche springen — der Ritter pariert das Roß, um den Gruß entgegenzunehmen, der sein alltägliches Treiben so lieblich unterbricht (N. 799). Humoristisch aber wendet sich die Begegnung idealen und realen irdischen Treibens, wenn der Einsiedler zu seiner Klause zurückkehrt und erstaunt an seinem Platze einen fröhlichen Dudelsackpfeifer findet, der sein Instrument mit vollen Pausbacken zum Tönen zwingt und dabei gierigen Auges nach dem

[1] Worte Schwinds zu Ludwig Richter (siehe dessen Selbstbiographie »Lebenserinnerungen eines deutschen Malers« Frankfurt a. M., J. Alt, 4. Aufl. 1886, II, S. 130).

Topfe schielt, den er über das Feuer gehängt hat, als ob er der Herr der Lage wäre (N. 30. 31).

Wiederum reicher entfaltet sich auch hier des Künstlers Thätigkeit, sobald er das wirkliche irdische Leben mit dem als wirklich gedachten überirdischen sich berühren läßt. Gar häufig bringen die höheren Mächte dem Menschen freundliche Hilfe; so vor allem bei dem köstlichen Falkensteiner Ritt, beim Aschenbrödel, bei den sieben Raben. Aber selbst widerwillig müssen die dämonischen Kräfte dienen, wie auf dem humorvollen Bilde, wie der Teufel dem h. Wolfgang zum Baue seiner Kapelle die Steine fahren muß (N. 845). Indessen können sie auch Gefahr bringen: da hat sich der Ritter im Walde verirrt; eine lichte Gestalt erscheint ihm und verlockt ihn in Tod und Verderben — es war das Irrlicht (N. 150). Selbst Amor bringt Psychen zunächst nur Schmerzen, und Melusine wird für ihren Ritter tödlich.

Die höchste Entwickelung muß aber der Zusammenstoß der überirdischen Mächte selbst sein. Dies wird denn auch zum Lieblingsproblem des Meisters, und das Glück hat ihm so wohl gewollt, daß er dieses Problem sich nicht nur stellen, sondern auch lösen konnte. Für ihn, den musikalisch hochbegabten Künstler, verkörpert sich dieser Kampf in der Form, wie ihn sein Lieblingsmeister Mozart in der Zauberflöte dargestellt hat: der Kampf der Nacht gegen das Licht, der menschenfeindlichen Mächte gegen die menschenfreundlichen und der letzteren Sieg über jene. In der Loggia des Wiener Opernhauses durfte er sie zur Ausführung bringen, und damit hat er eines seiner reizvollsten Werke geschaffen (N. 5—26). In den beiden großen Lünetten giebt er den Grundgedanken. Da erscheint einerseits die Königin der Nacht dem Tamino und erzählt ihm das Leiden und die Gefangenschaft ihrer Tochter: damit wir den Gegenstand ihrer Klagen kennen lernen, erscheint in einem kleinem Medaillon Pamina, wie sie von Sarastro trotz Sträuben, Bitten und Klagen fortgeschleppt wird. Das Gegenbild zeigt den Sieg des Lichtes. Tamino und Pamina treten eben siegreich aus der Wasser- und der Feuerprobe hervor und werden von dem auf dem löwengezogenen Triumph-

wagen hereinfahrenden Sarastro und den Seinen jubelnd empfangen. Zur Linken stürzen die Königin der Nacht und der Mohr in die Finsternis, zur Rechten ziehen Papageno und Papagena, durch ihre Kinderlein beglückt, davon. Neben diesem großen gewaltigen Kampfe der beiden Reiche des Lichtes und der Finsternis spielt sich das Schicksal der Personen ab, die mit hineingezogen worden sind. Hier hat die Dichtung den glücklichen, für Schwind so hoch willkommenen Umstand geboten, daß dies Schicksal zweierlei Träger vorfindet: ein ernst empfindendes, gemütvoll angelegtes und ein humoristisch ausgestattetes, den niederen Weltfreuden ergebenes Liebespaar. Das Schicksal des ersteren findet seine Darstellung in fünf Rundbildern, die sich in den Lünetten über den zum Foyer führenden Thüren befinden, das des anderen Paares in den Gewölbezwickeln; dort herrscht der elegische, hier der humoristische Ton vor, so daß hier Schwind alle die Elemente fand, die er in hervorragender Weise beherrschte. Nehmen wir noch die Medaillons in den Gewölbekreuzungen, in welchen sich die beiden Prüfungselemente, Wasser und Feuer, und die beiden anderen zum Ausgleich bestimmten Gegensätze, der Überfluß und das Gleichmaß, und als Abschluß der kleine Mozart auf dem Schoße der Kaiserin Maria Theresia befinden, so entrollt sich vor uns ein wundervoller Reichtum der Schöpferkraft des Meisters: diese überströmende Fülle ist aber durch das künstlerische Gleichmaß der Kräfte in die heiteren Formen gebracht, welche der Stempel der vollendeten Beherrschung des Gegenstandes und der künstlerischen Mittel sind.

In dieser eigentümlichen Weise decken sich die von Schwind behandelten Gegenstände mit den seine Zeit bewegenden Grundgedanken: dies wäre in solchem Grade nicht möglich gewesen, wenn nicht Schwind, der Mensch, in seinem eigenen Seelenleben verwandte Stimmungen gehabt hätte. Und in der That zeigen sich hier ähnliche Gegensätze. Gerade ein so hochfliegend angelegter Geist wie es der seine war, tritt in das Leben mit hohen Erwartungen. Er überträgt sein subjektives Empfinden und Hoffen auf die Gegenstände. Findet er sie erfüllt, so schwärmt

er und ist in seliger Stimmung: so sind seine Jugendbriefe an seinen Freund Schober von einer schwärmerischen Hingebung, als schriebe der Jüngling an die Geliebte. Findet er seine Erwartungen nicht erfüllt, so verfällt er in Trauer und Verzweiflung, und derselbe Mensch, den wir eben noch himmelhoch jauchzen hörten, ist jetzt zum Tode betrübt und schafft seine »Todesgedanken«, sechzig Entwürfe zu Grabmälern, in welchen seine Verzweiflung sich ausspricht (N. 142). So wird ihm die Kunstübung, frei vom Zwange des Erwerbes und unmittelbarer, notwendiger Ausdruck seiner Stimmung, Zuflucht und Erlösung: ihm gab ein Gott zu sagen, was er leidet. Wohl gerade diese Gabe sich auszusprechen, sich schaffend von den Stimmungen zu befreien, führt seinen menschlichen Entwickelungsgang aus dieser Zeit widerspruchsvollen Jugenddranges zu einer inneren Läuterung und Klärung: er lernt die Stimmungen beherrschen statt ihnen willenlos zu folgen, und so gewinnt er die männliche Reife als Mensch und als Künstler. Die Kunst, die ihm erst Zuflucht und Trost war, wird ihm jetzt die weihevolle Sprache für sein seelisches Leben, die auch abgelöst von seiner persönlichen Existenz ihren Wert und ihre Bedeutung behält. Mit dieser inneren menschlichen und künstlerischen Läuterung beginnt die Zeit der großen Werke, die für sich selbst sprechen, und die dennoch auch für die Erkenntnis seiner menschlichen Entwickelung ihre tiefere Bedeutung behalten, zumal diejenigen, welche, ohne durch äußere Bestellung veranlaßt worden zu sein, als der unmittelbare Ausdruck der in ihm herrschenden Stimmung gelten dürfen. So kleinlich es wäre, überall Einzelbezüge und direkte Einwirkungen der äußeren Lebensereignisse erkennen und aufsuchen zu wollen, so berechtigt sind wir doch, in der Reihenfolge dieser frei geschaffenen Werke ein persönlich bedeutsames Element zu finden und sie in dieser Reihenfolge als Offenbarung der den Fortgang seines inneren Lebens gestaltenden Empfindungen, als Äußerungen seiner jeweiligen Lebensauffassung zu betrachten. Gehen wir mit diesem Gedanken an die Betrachtung seiner großen, nicht auf äußere Veranlassung entstandenen Werke heran, so sehen wir einen merkwürdigen inneren Prozeß sich vollziehen.

Von der Schilderung des irdischen Sturmes und Dranges, für welchen er im Anschluß an Goethe »Ritter Kurts Brautfahrt« (Nr. 473) zum klassischen Ausdruck gestaltet hat (schon 1833 in Arbeit, vollendet 1837—1838), erhebt er sich im »Falkensteiner Ritt« (N. 482) zur Darstellung der alle Schwierigkeiten überwindenden reinen Liebe, die deshalb auch ihre Unterstützung bei dem hilfreichen Volke der Gnomen findet (1843: ein früherer, in der Ausführung vorzüglicher Aquarellentwurf, N. 801, zeigt das Treiben der Gnomen, besonders ihr Sichverstecken in noch orignellerer humoristischer Weise, die später, wohl dem Gesamtcharakter des Werkes zu Liebe, gemildert worden ist). Die allmähliche Entfaltung einer schönen Liebe, welcher als überirdische Helferin nur die Musik zur Seite steht, zeigt die in den Jahren 1849 und 1850 vollendete Komposition, die er, angeregt durch die Thatsache der Liebe eines Musikers zu einer Sängerin und selbst erfüllt von Liebe zu der edlen Tonkunst, den Hauptstimmungen einer Symphonie entsprechend, in vier Szenen aufbaut: es ist das schöne große Blatt, die »Symphonie« (N. 498) genannt. Das Allegro führt uns die musikalische Aufführung selbst vor, bei welcher sich die Liebenden finden, das Adagio läßt uns die empfindungsvolle Begegnung im Walde belauschen, das Scherzo führt in den Tanzsaal und zur Liebeserklärung am stillen Platze, das Finale zeigt uns das Hochzeitspaar eben im Postwagen auf einer Höhe angekommen: die junge Frau richtet sich im Wagen auf, um die herrliche Aussicht zu genießen, die ihr die Natur hier symbolisch für ihr Leben bietet. Diese, eine Reihe von Einzelszenen zu einem Ganzen verknüpfende Darstellungsweise, die zyklische, welche Schwind schon im Ritter Kurt versucht hatte, wird von jetzt ab die herrschende. So folgt 1852—54 das Aschenbrödel (N. 511; vgl. N. 34. 430. 512 und die höchst interessante Umarbeitung in längliches Format, welche die Aquarellentwürfe N. 76—81 zeigen), in reizvolle Verbindung gebracht mit dem antiken Märchen von Amor und Psyche und mit dem Märchen vom Dornröschen: die schöne Zeit der kampflosen Liebe ist vorüber, der Ernst des Lebens macht sich geltend, und so treten hier feindliche Mächte

hervor. Die gereifte Lebenserfahrung kann sich nicht mehr mit der lieblich-friedlichen Idylle begnügen. So wie im Leben feindliche Mächte, Mißgunst, Neid, Eifersucht heranstürmen, so spiegelt sich das in den Kunstgestaltungen wieder, die eben dadurch, trotz dem um sie gewobenen Märchenschleier, an Lebenswahrheit gewinnen, uns tiefer ans Herz greifen, unsere Sympathie lebendiger wecken. Aber überall siegt doch die Liebe: der Neid der Schwestern, die Eifersucht der Schwiegermutter, die Mißgunst der beleidigten Fee — alles wird siegreich überwunden, aber freilich in erster Linie durch die von außen kommende Hilfe wohlthätiger Mächte. Viel tiefer in das Menschenherz und in es allein wird die Entscheidung bei dem »Märchen von den sieben Raben« (N. 715—720; 577—583) gelegt: hier ist es die Treue der Tochter, welche das Unrecht der Mutter sühnen und wieder gut machen will, die Treue der Schwester, welche die Brüder in ihrer Not nicht verlassen kann und die lieber das Härteste erleiden, lieber den königlichen Gemahl an sich irre werden lassen und lieber den Scheiterhaufen besteigen will, als daß sie ihr Treuwort bricht. Damit betritt der Künstler das ethische Gebiet, das dem gereiften Manne jetzt als das allein würdige Gebiet für eine so umfassende Schöpfung erscheint: das »Märchen von den sieben Raben« wird 1857 geschaffen. Es ist keine Frage, daß gerade dieser ethische Gehalt dem wundervoll erfundenen und gestalteten Werk eben jene tiefere Bedeutung verleiht, welche es zu einem Lieblingswerk des deutschen Volkes gemacht hat. Hier bewundern wir nicht nur die Erfindungsgabe des dichtenden Meisters, nicht nur die Erfindung und Gestaltung der Menschen und der Situationen, nicht nur die Schönheit der Zeichnung und die feine Stimmung des Farbentones in seinen jeweiligen Beziehungen zum besonderen Gegenstande — wir fühlen uns mitten in den Kampf einer Menschenseele hineingestellt, die, selbst unschuldig, die Schuld anderer auf sich nimmt, und deren Schicksal uns obendrein eine Herzenssache wird. Und mit welchem dramatischen Geschicke weiß der Künstler das Schicksal der treuen Schwester immer tragischer zu gestalten und dabei doch nie den Faden zu verlieren, an dem er uns mit

sicherer Hand von Anfang an die tröstende Gewißheit giebt, daß die Rettung gelingen muß, wenn nur — und das ist eben das Neue — das Menschenherz selbst die Probe aushält: ohne seine Treue nutzt auch die überirdische Hilfe nichts. Hier liegt auch die Quelle der Spannung und zwar nicht nur der äußerlichen dramatischen, sondern der sittlichen, welche an das ethische Problem anknüpft. Und einem Shakspeare gleich weiß der Künstler mitten in den entscheidungsvollen Ernst des furchtbarsten Augenblickes, der Verwandlung auch der neugeborenen Kinder in Raben, köstlichen Humor einzuweben: während uns das Entsetzen des Vaters tiefes Mitleid einflößt, reizt die Überraschung und der Schauder der Hebamme trotz allem Ernste zur Heiterkeit. Und gerade hier schwebt über dem Ganzen warnend, aber auch schützend und Rettung verheißend, die gute Fee: so bleibt in höchster Not die Hoffnung erhalten.

Allein so edel und erhebend auch das Dulden einer reinen Seele ist, die für andere leidet und fremde Schuld sühnen will, so wird der erschütternde tragische Konflikt doch erst erreicht, wenn Schuld und Sühne sich in derselben Menschenbrust vollziehen. Zu dieser höchsten Stufe des sittlichen Problems erhebt sich der Meister in dem fast an der Grenze seines Lebens stehenden Werke, der »Melusine« (N. 721—731; vgl. N. 75. 206. 296. 411). Man muß, um zunächst die dichterische Bedeutung Schwinds zu erfassen, das Mährchen, zumal in der Tieckschen Bearbeitung, lesen, um die Sicherheit und den künstlerischen Takt in seiner ganzen Größe zu bewundern, mit welchem Schwind aus der krausen Vielheit von Geschehnissen mit fester Hand das eine Ereignis herausgelesen und so umgestaltet hat, wie es, in ergreifender Einfachheit, nicht nur geeignet ist, uns tief zu erfassen, sondern besonders auch geeignet ist, ein Gegenstand der Bildkunst zu werden. Sollen wir aber für eine Schuld Sympathie gewinnen, so muß sie uns menschlisch verständlich, ja bis zu gewissem Grade berechtigt und somit als Unschuld aufgewiesen werden (vgl. oben S. 105 ff). Dies erreicht der Künstler hier durch die Verbindung des Menschen mit dem überirdischen, anderen Gesetzen des Daseins unterworfenen Wesen, der Nixe. Eine

solche Verbindung ist unheimlich, und wir verstehen es, daß der Mensch, sobald er sich der Thatsache bewußt wird, von Zorn ergriffen seines Wortes vergißt, und tiefes Mitleid erfaßt uns, wenn wir sehen, wie durch ein solches begreifliches Verschulden Mann und Weib, Mutter und Kinder getrennt werden, und wie keine Sehnsucht, keine Reue das unerbittliche Gesetz der höheren Welt brechen kann. Meisterhaft aber zeigt uns der Künstler den Unterschied der Menschen- und der Nixennatur in der Weise, daß er die Nixe am Anfange und am Ende in ganz gleicher Erscheinung in ihrem Quellhause darstellt: sie lebt ewig; für sie ist nur eine vorübergehende Episode, was für den Menschen die Ausfüllung seines Lebensschicksales geworden ist, und wenn er zu Grunde geht, so existiert sie nach wie vor weiter fort, und selbst wenn sie trauernd dem kurzen Erlebnis nachsinnt — sie ist dieselbe wie vorher.

So zeigen Schwinds Werke eine ununterbrochene Steigerung der inneren Bedeutsamkeit seiner künstlerischen Probleme, so wie bei dem reifenden und alternden Menschen tieferer Art die Lebensanschauung eine ernstere wird, indem das Leben selbst als immer schwierigeres Problem sich offenbart und seine rätselhaften Seiten immer deutlicher ins Bewußtsein treten. Wenn mit dieser Thatsache die selbstgestellten Aufgaben eines Künstlers Hand in Hand gehen, so gestattet dies einen wertvollen Einblick in seine innere Entwickelung.

Fragen wir nun aber nach den künstlerischen Mitteln, mit welchen Schwind an die Lösung seiner Aufgaben herantrat, so springen einige Grundzüge seiner künstlerischen Begabung sofort in die Augen.

Vor allem möchten wir seine Fähigkeit betonen ein künstlerisches Ganzes zu gestalten, das den Eindruck der Wesenseinheit und der Notwendigkeit des Abschlusses macht. In der Welt selbst giebt es nichts Abgeschlossenes: überall zeigt sich eine Fortsetzung, überall kann man anknüpfen und fortfahren. Die wesentlichste Eigenschaft des Kunstwerkes ist aber die, daß es ein Ganzes bildet, bei dem man die Fortsetzung weder vermißt noch überhaupt auf den Gedanken kommt, daß eine solche vorhanden sei: die äußerlich gegebene Endlichkeit des Kunstwerks

muß eine aus innerer Notwendigkeit entspringende Abgeschlossenheit werden. Es beruht dies in erster Linie auf der Klarheit einheitlicher Stimmung von Seiten des Künstlers, die ihn befähigt alles festzuhalten was Träger und Ausdrucksmittel dieser Stimmung werden kann, und ebenso alles auszuscheiden und abzuweisen, was diese Einheitlichkeit der Stimmung stören könnte. Schwind hatte diese Begabung in hohem Grade, wie es vielleicht am merkwürdigsten sich zeigt, wenn er Szenen aus dem Alltagsleben festhält, wie in seinen Reisebildern. So erwecken seine Schöpfungen stets das wohlthuende Gefühl des echten Kunstwerkes, daß wir einem übersehbaren, verständlichen, in seinen Beziehungen und Bedingungen erkennbaren Endlichen gegenüberstehen, statt daß die Natur uns stets das nicht zu bewältigende Unendliche vor Augen stellt (vgl. oben S. 38 f). Mit dieser Kraft begabt, vermag er selbst solche Themata erfolgreich behandeln, die seiner Natur zunächst ferner liegen, wie die religiösen, die zwar nicht von einer inneren Glut der Seele Zeugnis ablegen und somit bei ihm auch nicht aus ureigenstem Bedürfnisse sich auszusprechen entstanden sind, die aber künstlerisch doch ihren Wert besitzen und einer echten Frömmigkeit entsprungen sind. Mit dieser Kraft begabt, vermag er aber ganz besonders im einzelnen Falle den gegebenen Raum in der ungezwungensten Weise zu benutzen und ihn doch vollständig zu erfüllen. Nach dieser Seite hin sei besonders auf zwei Werke hingewiesen, den Kreuzgang Christi (N. 276—289), bei welchem die schwierige Form des Medaillons meisterhaft überwunden worden ist: die meist nur je drei Gestalten umfassenden Kompositionen bewegen sich so frei als ob es keine Raumgrenze gäbe, und dabei ist stets eine wirkliche Füllung des Raumes erreicht; sodann noch auf die inbezug auf die Raumbenutzung noch größere Leistung der Medaillons und besonders der Gewölbezwickel in der Loggia des Wiener Opernhauses (N. 5—26): in diesen letzteren, auf eine Spitze gestellten länglichen Dreiecken ist die Geschichte Papagenos geschildert und überall dieselbe vollendete Verwendung und Füllung des Raumes erreicht, ohne daß eine gezwungene Haltung erschiene oder eine Figur aus



dem Raume heraussträte. Dies letztere ist nur einmal der Fall: allein gerade dieser eine Fall läßt uns Schwind als geistreichen Künstler erkennen. Papageno tritt mit dem Fuß über die Fläche hinaus. Aber es ist die Szene, in welcher Papageno verhüllten Hauptes dem Priester folgt, und gerade um sein blindes Tappen und Verfehlen des richtigen Weges deutlich zu zeigen, muß Papagenos Fuß die Grenze überschreiten: Papageno sieht ja nicht wohin er tritt! Wie Schwind selbst sich dieser Sicherheit in der Beherrschung eines gegebenen Raumes bewußt war, zeigen die »Akrobatischen Spiele«, welche auf den Münchener Bilderbogen N. 251 und 252 erschienen sind (N. 396. 397. 610. 611).

Ein zweiter Grundzug ist Schwinds Fähigkeit klar und deutlich zu erzählen. Er verlangte von Betrachtern seiner Werke, sie sollten sie »lesen«: er durfte das, denn er verstand es vortrefflich, sie zu schreiben. Man betrachte z. B. die Federzeichnung des Sechsundzwanzigjährigen, die er nach einem Spruche Salomonis gemacht hat: »Mangel und Armut überfallen einen Müßigen« (N. 154. 620) oder seine Wartburgbilder. Schon die erste Behandlung der Sage, in dem grossen Ölbilde des Städel'schen Institutes (N. 474. 475) lässt uns die Lage klar erkennen: der Zauberer hat den Ritter besiegt, der nur durch das Dazwischentreten der Landgräfin gerettet werden kann, und schon muss der Henker davoneilen. Später wurde Schwind dazu berufen, diesen Gegenstand neu und zwar auf der Wartburg selbst zu bearbeiten. Bei ihrer weiteren Ausschmückung sind es besonders die anmutigen Sagen, welche dem Künstler ein willkommenes Feld für seine Erzählungskunst bieten. In einer Reihe von Einzelbildern (N. 52—59f; 570—576) schildert er die erste Absicht, den Berg mit einer Burg zu bebauen: »Wart, Berg, du sollst eine Wartburg werden!« dann die Geschichte Hermanns I. (»Landgraf, werde hart!«), Ludwigs des Heiligen (»Ich suche meinen Esel« und «Er ging mit Löwen um als scherzte er«), Albrechts des Unartigen (»Frau Venus hier viel Leiden bringt«), Friedrichs mit der gebissenen Wange (»Das Kind soll trinken und kostet es mein Land«). Und

eben diese Erzählungskunst bringt ihn auch dazu, die »sieben Werke der Barmherzigkeit« aus der Zufälligkeit ihrer Darstellung herauszunehmen und sie zur Erzählung des Lebens der heiligen Elisabeth zu verwenden: Elisabeth selbst ist es, welche alle diese Werke ausführt, so dass die schönen Bilder zugleich die Tugenden schildern und von der ganz bestimmten Persönlichkeit und ihrem Leben erzählend berichten. Gerade diese hervorragende Fähigkeit zu erzählen aber mußte den Künstler über das Einzelbild hinausführen: will der Bildkünstler wirklich erzählen, also nicht nur einen einzelnen Augenblick so andeuten, daß wir auf sein Werden zurück- und auf seine Folgen vorwärtsschauen können, sondern eine ausgedehntere Handlung in der Gesamtentwickelung ihrer Hauptmomente aufweisen, so bleibt ihm nichts anderes übrig als eine Reihe von Bildern zu geben. Wo Schwind bei einem Bilde stehen bleibt, zieht er Situationen vor, die zum Ausspinnen der Stimmungen und Gedanken reizen: wo er Handlungen geben will, wählt er die Bildreihe, den Zyklus. Das einfachste Verfahren ist dies, daß für jeden hervorragenden Augenblick der Handlung ein besonderes Bild geschaffen wird. Allein hier liegt die Gefahr vor, daß die Zusammengehörigkeit der Bilder nicht scharf genug betont wird und daß sie thatsächlich auseinandergerissen und vereinzelt werden können. Um nun die Zusammengehörigkeit gleichsam zu erzwingen, jedenfalls aber sie jeden Augenblick ins Bewußtsein zu rufen, giebt es zwei Wege: Schwind hat sie beide versucht, ja man kann wohl sagen, daß selbst innerhalb dieser beiden Wege jedes neue Werk ein neuer Versuch war, das Nacheinander der Dichtkunst mit dem Nebeneinander der Bildkunst in Einklang zu setzen.

Der eine Weg ist der, daß die für jeden Zeitpunkt neugeschaffenen Bilder durch ihre Aufstellung oder Gruppierung einen äußeren Zusammenhang unzerreißbarer Art erhalten. So hatte sich Schwind seine Aschenbrödelkompositionen als Wandfüllungen gedacht, woraus sich zugleich die stark überhöhte Form der Hauptbilder erklärt (N. 511). Hier hätte der gemeinsame Raum den Eindruck der Zusammengehörigkeit bewirkt. Ebenso wäre es gewesen,

wenn die Verwendung des Aschenbrödels als Zimmerfries zur Ausführung gekommen wäre: jetzt existiert sie nur im Aquarellentwurf (N. 76—81). Sie giebt einen schönen Beweis für Schwinds Beherrschung des Raumes: der Künstler gestaltet die überhöhte Komposition jedes Bildes in eine langgestreckte friesartige um: er thut dabei der Komposition nicht nur keine Gewalt an, sondern entwickelt sogar aus der neuen Form noch neue Reize, wie bei der Ankleideszene der Schwestern. Nicht unerwähnt möge hier das neu hinzugefügte Mittelblatt bleiben, welches die Schmückung Aschenbrödels darstellt. Links sehen wir durchs Fenster die Tauben beschäftigt, Aschenbrödels Aufgabe zu erfüllen. Sie selbst ist herausgetreten und neigt sich demütig, um von der Fee das kostbare Gewand zu empfangen. Neben dieser stehen dem Aussehen nach zwei Pagen: sie sind thatsächlich Feen und bestaunen sich gegenseitig in ihrem männlichen Aufputz, können aber dabei ihre weibliche Natur so wenig verleugnen, daß sie die flatternden Bänder tastend prüfen und die feinen Stoffe bewundern. Rechts schließt die Karosse das Bild ab, deren feurige Pferde das Abfahren kaum erwarten können. Auch hier ist die Einheit des Nebeneinander durch die Einheit des Ortes aufgewiesen, für welchen der Fries bestimmt war.

Ein anderer Weg kann in der Weise eingeschlagen werden, daß die einzelnen Szenen zu einer großen Komposition sich vereinigen, sodaß das Ganze sich als ein einziges Gesamtbild darstellt. Da hierbei die Vielheit der Örtlichkeiten ebenso wenig zu umgehen ist wie das mehrfache Erscheinen einer und derselben Persönlichkeit, so ergiebt sich eine neue Schwierigkeit: diese kann jedoch durch die perspektivische Vertiefung im Raume und durch die Geschicklichkeit vermieden werden, mit welcher der Künstler jeder einzelnen Szene den Charakter einer örtlichen Abgeschlossenheit zu geben weiß. Dies hat Schwind beim Ritter Kurt (N. 473) gethan. Von der Burg aus im Hintergrunde sehen wir den Weg durch mancherlei Krümmungen in die Stadt auf den Hauptplatz herabführen. Aber der Ort am Burgthor, der Platz des Überfalls, der Waldweg, wo die frühere Geliebte den Ritter aufhält, der Marktplatz selbst —

jede Stelle ist trotz des klaren Zusammenhanges des von dem einen zum anderen Ende führenden Weges doch eine besondere in sich abgeschlossene Räumlichkeit, so daß es nicht überrascht an dem neuen Orte dieselbe Persönlichkeit wiederzufinden. Zugleich aber bietet die ganze Szenerie landschaftlich eine Einheit, und durch die Perspektive ist das Übergewicht des Vordergrundes so sehr gewahrt, daß uns die in der Tiefe vor sich gehenden Szenen nur wie Vorspiele zu der Hauptszene auf dem Marktplatze anmuten. Dabei ist der hochliegende Horizont sehr günstig, da er nicht nur einen vollständigen Einblick in alle Räumlichkeiten gewährt, sondern auch den mittelalterlichen Eindruck der Szenerie erhöht: gerade in mittelalterlichen Bildern finden wir häufig diese Wahl des hohen Horizontes.

In der »Symphonie« hat Schwind die Einheitlichkeit der Gesamtszenerie zwar aufgegeben, aber doch die einzelnen Szenen zu einem einheitlichen Gesamtaufbau zusammengefügt, so daß hier beide Wege miteinander verbunden erscheinen. Die Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile ist dabei sehr glücklich durch eine geistvolle Ornamentik auf den Randleisten vermittelt, sodaß der Eindruck der Einheitlichkeit des ganzen Werkes dennoch der überwiegende ist.

Bei den »sieben Raben« hat Schwind sich wieder dem Nebeneinander zugewendet, die Einheit aber durch eine die Einzelbilder umschließende Architektur hergestellt, so daß wir die Bilder durch die trennenden Säulen hindurch wie Wandbilder zu erblicken glauben. Durch die am Friese sich hinziehende Reihe von Porträtköpfen wird die Einheit der Architektur noch schärfer betont.

In der »Melusine« endlich wendet sich Schwind insofern wieder der Einheitlichkeit der landschaftlichen Erscheinung zu, als er die Örtlichkeit jedes einzelnen Teiles mit ungemeiner Geschicklichkeit unmerklich in die nächste Örtlichkeit übergehen läßt, so daß jede für sich als ein Abgeschlossenes erscheint und sich doch thatsächlich mit den Seitenbildern landschaftlich verknüpft. Hier ist also eine glückliche Lösung jenes Problems gefunden, welches der

Künstler sich schon im Ritter Kurt gestellt hatte: bei diesem ersten Versuche mußten, um die Einheit des Gesamtbildes festzuhalten, die einzelnen Szenen im Raume vertieft werden. Dabei wurden aber auch die Figuren immer kleiner, und die einzelnen Szenen erlangten keine selbständige Bedeutung. Hier steht jede Szene neben jeder anderen gleichberechtigt, und die Schöpferkraft des Künstlers gewinnt durch den gleichen Wert aller Szenen eine weit größere Möglichkeit sich in sorgfältig durchgeführten Erfindungen und Gestaltungen zu äußern. Es ist keine Frage, daß die Zusammengehörigkeit des Ganzen als einer einheitlichen Handlung durch dieses ununterbrochene Dahinziehen der Örtlichkeit in hohem Grade unterstützt wird, so daß wir sagen dürfen, daß auch nach dieser Seite hin das letzte Werk des Künstlers die beste Lösung des schwierigen Problems darbietet: das örtliche Nebeneinander und das zeitliche Nacheinander stimmen vollständig zusammen und zwar unter möglichster Bewahrung der einheitlichen Erscheinung der Gesamtörtlichkeit.

Ein weiterer Grundzug der künstlerischen Begabung Schwinds ist die geistvolle Auffassung, mit welcher er an alles herantritt. Aus ihr entspringt der unerschöpfliche Quell seines Schaffens, da selbst das Alltäglichste sich ihm in neuer, überraschender, sinniger Weise gestaltet. Zeugnis hierfür legen seine Werke überall ab. Besonders sei aber hier auf die von ihm selbst radierten Wein- und Rauchepigramme hingewiesen (N. 90—131), zu welchen Feuchtersleben die hübschen Verse gedichtet hat (s. Schlußvignette S. 216), und seine Entwürfe für das Kunstgewerbe (N. 332—363). Schwind gehört zu den ersten der neueren Maler, die es nicht unter ihrer Würde halten für das Kunstgewerbe zu schaffen: er erkennt, daß, um den Gebrauchsgegenstand künstlerisch zu gestalten, ein Künstler nötig sei. Besonders befähigt hat ihn hierzu der Reichtum seiner Erfindungskraft, die nach der ernsten wie nach der humoristischen Seite hin sich hier frei ergehen konnte. Bei vielen Entwürfen hat er offenbar nie an eine Ausführung gedacht; der sinnvolle Gedanke, der sich ihm aufdrängte, reizte ihn: er hielt ihn fest und führte ihn aufs sorgfältigste in der

Zeichnung durch. In diesen Blättern liegt eine große Fülle von Anregungen für unser modernes Kunstgewerbe, bei welchem den erfindenden Künstlern oft eben diese geistvolle schöpferische Gabe abgeht, die Schwind in so hohem Grade besessen hat: eine Veröffentlichung wäre in hohem Grade wünschenswert.

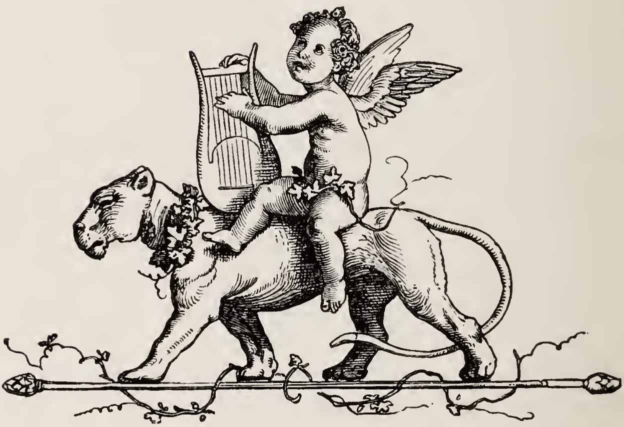
Ein weiteres Element ist die vollendete Schönheit in der Form, besonders in der Linienführung, durch welche er, in Verbindung mit der Einfachheit der Mittel, seinen Figuren jenen Adel giebt, der uns seine Schöpfungen bei aller Lebenswahrheit doch als ideale nachfühlen läßt. Ein Beispiel, wie dies auch schon in der einfachsten, rasch hingeworfenen Skizze der Fall ist, giebt der zu Seite 208 gefügte Lichtdruck: in Originalgröße zeigt er den Entwurf zu einem »Abschied Abälards von Heloise«, welcher nach einer auf dem Originale befindlichen, jedoch nicht vom Künstler herrührenden Unterschrift im Oktober 1869 zu Reichenhall entstanden ist. Dieser Adel der Auffassung verläßt den Meister auch bei seinen humoristischen Darstellungen, ja selbst bei seinen Karikaturen nicht, die sich ebenso in Form wie in Inhalt stets vom Niedrigen fernhalten: als echter Humorist hat er den Trieb zum Scherz im Herzen, und so ist es das Gemüt, das seine Schöpfungen in dieser Richtung verklärt. Dies zeigt sich besonders im Verkehre mit Brüdern und Freunden. So wenn er für Bruder Franz eine Nagelschneidmaschine erfindet (N. 323), oder wenn er den Freund Seitz von Feigen träumen (N. 322) oder den Bruder Karl auf dem Paradiesvogel schweben läßt (N. 321). Am schönsten zeigt sich diese Seite in dem berühmten Lachnerfriese (N. 233—274): hier verfolgt er das Leben des Freundes von der Geburt bis zu dem ihm einstmals zu errichtenden Denkmale.

Und endlich sein Kolorit. In seinen älteren Bildern folgt er dem Vorbilde der alten Deutschen: sein »Käthchen von Heilbronn« (N. 27) und andere Jugendarbeiten zeigen uns bei peinlicher Sorgfalt der Einzelausführung harte Farben. Bald aber schließt er sich den malerischen Bestrebungen der Zeit an, so daß er in Werken wie »Der Einsiedler und der Dudelsackpfeifer« (N. 31 und besonders

N. 30) entschieden koloristisch wirkt. Allein er kann und will dem allmählich immer mehr erwachenden Farbentaumel nicht folgen. Gerade der Besuch der großen Pariser Ausstellung 1856 bringt ihn zu dem Entschlusse, diesen Weg nicht mitzugehen, sondern sich um so entschiedener dem Aquarelle zuzuwenden. Hier hat er die ihm zusagendste Technik gefunden, noch weit mehr als im Fresko, das er auf der Wartburg angewendet hat: so schön besonders die sieben Barmherzigkeiten in der Erfindung und der Zeichnung sind, — die Farbe kann wenig ansprechen. Das Aquarell aber bot ihm die zartesten Mittel, sein Kolorit zugleich dem jedesmaligen Gegenstande der Darstellung anzupassen, so daß gerade hier die innere Notwendigkeit der Farbe am deutlichsten erscheint und es berechtigt ist, für dieses Gebiet von einer besonderen koloristischen Begabung Schwinds zu sprechen.

So wächst Schwind aus seiner Zeit, seinem Charakter, seiner künstlerischen Begabung zu einer Persönlichkeit hervor, die trotz dem innigen Zusammenhange mit den die Zeit bewegenden Gedanken ihre volle Eigentümlichkeit erreicht und sich dadurch eine bleibende Stellung in der Kunstentwickelung erringt. Sicher sind auch seinem Wirken Grenzen gesetzt. So fehlt ihm der große historische Zug, welcher Völkergeschicke und ihre Wendungen in einem einzigen Augenblicke zusammenzufassen und in erschütternder Größe darzustellen weiß. Dafür aber tritt er unserem Herzen näher und weiß das Einzelgeschick der Menschen in Scherz und Ernst zum Gegenstande innigsten Mitgefühles zu machen. Er versteht es die in jeder Menschenbrust lebende Ahnung höheren überirdischen Daseins zu berühren und unsere Phantasie mit Gestalten zu füllen, die uns durch ihre Lebenswahrheit erfreuen und uns doch darauf hinweisen, daß die Kunst die Prophetin eines idealeren Daseins ist als es die Alltäglichkeit zu bieten vermag. So kann seine Kunst nicht nur erfreuen, sie kann auch erheben, trösten, mit ahnungsvoller Hoffnung erfüllen. Vor allem aber versteht er es, das deutsche Herz zu berühren und den köstlichen Schatz, der in des deutschen Volkes Mährchen- und Zauberwelt versteckt liegt, zu heben und dadurch zu einer tieferen

Bedeutung umzugestalten, daß er die Erzählungen mit ethischem Gehalte füllt, der auch dem Herzen etwas zu thun giebt, der uns mitempfinden, mitkämpfen, aber auch mitsiegen läßt. Bei all diesen Kämpfen spielt er jedoch nicht mit der Verzweifelung und führt nicht in die Öde des Nichts wie vielfach die modernste Malerei: bei ihm bändigt die Kunst die rohe Gewalt, und das Reich der Nacht versinkt vor dem Reiche des Lichtes, das in seinem Dasein und in seinem endlichen Triumphe dem ahnenden Herzen des Künstlers und des Menschen eine gleich unbezweifelbare Wahrheit ist.



III. Über Kunstwerke.

I. Die Venus von Milo.

Das große Kunstwerk hat das Vorrecht, der Betrachtung immer neue Seiten, der Freude am Schönen immer erhöhten Genuß darzubieten. Dieser Vorzug soll ihm nicht geschmälert werden; dennoch hat die Wissenschaft die Pflicht, der oft nur allzuregen Phantasie Zügel anzulegen und dem Kunstwerke nicht bloß seine feste Stellung in der Geschichte anzuweisen, sondern auch seinen Gehalt möglichst scharf zu bestimmen und der Willkür überquellender Empfindung zu entziehen. Dabei geht sie von der Erfahrung aus, daß das Große weder plötzlich und unvorbereitet in die Welt tritt, noch ohne Nachwirkung dahinzugehen pflegt. Sie sucht daher sorgfältig alle Spuren auf, welche zu dem großen Werke hinzuführen scheinen, und verfolgt mit Spähersinn die Wellenkreise, die es hinter sich zurückgelassen haben mag. Leider machen ihr nicht alle großen Werke diese Arbeit leicht. Da taucht wohl eines auf, an einem Punkte der antiken Welt, der nur schwer mit der Bedeutung des Kunstwerkes zu vereinigen ist, ungerühmt, ja ungenannt in der uns erhaltenen Litteratur, ohne sicher nachzuweisende Verbindung mit der ihm vorhergehenden Zeit, und wirkungslos, soweit wir wissen, in der Nachwelt. Trotz aller Bemühung will es der Wissenschaft, die nichts Einzelnes duldet, nicht recht gelingen, die Anknüpfungspunkte zu finden; es bleibt vereinzelt stehen, unenträtselt, ungelöst. So ragt uns in einsamer Größe jenes weltberühmte Meister-

werk entgegen, das der kleinen, unbedeutenden Insel Milo entstammt, und das der erstaunten Welt als eine neue Offenbarung der hellenischen Kunst entgegentrat, auf welche kein Ruhm des Ortes, kein Name eines Künstlers, kein Wort eines Schriftstellers vorbereitet hatte. Und als ob dieses Werk recht eigentlich zum Gegenstande ruheloser Forschung bestimmt sein sollte, wird es uns in zertrümmertem Zustande im Vereine mit rätselhaften Bruchstücken überliefert, und zu dem historischen Rätsel gesellt sich das künstlerische mit der Frage nach der Ergänzung.

Will man an die Lösung dieser Fragen herantreten, so erscheint es dem Thatbestande der Vereinzelung der Statue gegenüber angezeigt, die Hilfsmittel zur Lösung des Rätsels zunächst dem Werke selbst zu entnehmen: ist sie doch die einzige authentische Interpretation der Absicht des Künstlers, neben welcher alle übrigen Hilfsmittel der Erkenntnis nur auf den Wert von Apokryphen Anspruch machen können. Da ist es denn von Wichtigkeit, gleich die ersten Momente ihrer Wiedergeburt zu verfolgen, zumal da sich mancherlei Mythen an diese geknüpft haben: die Melierin unterliegt auch hierin dem allgemeinen Schicksale der Götter. Wir beschränken uns hierbei auf das, was sich aus dem Wirrsal widersprechender Berichte als Thatsache herausschälen läßt: dies ist an sich schon so reich an dramatischer Verwickelung, daß es des künstlichen Aufputzes nicht bedarf, um die teilnehmende Empfindung in Spannung zu erhalten. Glücklicher Weise löst sich diese friedlicher, als es eine Zeit lang der tragisch geschürzte Knoten erwarten zu lassen schien.

Anfangs April 1820 grub der griechische Bauer Yorgos auf seinem Felde, etwa fünfhundert Schritte von den Ruinen des antiken Theaters von Melos, welches, nach seiner Entdeckung im Jahre 1814 durch Baron Haller, vom Kronprinzen Ludwig von Baiern angekauft worden war. Das Feld lag in der Nähe der alten Stadtmauer und über den Gräbergrotten, die auf der rechten Seite des Thales, das zum Meere hinführt, in die Felsen eingehauen sind. Steine jener Mauer, welche der Bauer gefunden, und welche er verwerten zu können hoffte, regten ihn an, weiterzugraben.

Er fand hierbei eine vier bis fünf Meter breite Grotte, die er allmählich freilegte. Da stieß er am 8. April auf ein Marmorfragment: es war die obere Hälfte der melischen Venus. Alsbald zeigte er sie sowie einige zugleich aufgefundene Hermen und Marmorfragmente seinem Nachbarn, dem französischen Konsular-Agenten Brest. Dieser behielt sich sogleich das Vorkaufsrecht vor, zumal da die Kommandanten einiger im Hafen befindlicher französischer Schiffe den Fund bei einer Besichtigung sehr rühmten. Einer derselben, Kapitän Dauriac von der *Bonté,* schickte alsbald einen Bericht an den französischen Generalkonsul David in Smyrna. Aus diesem Berichte geht hervor, daß man am 11. April, dem Datum des Briefes, noch nichts weiter gefunden hatte, aber die Ausgrabung eifrig fortsetzte: *on n'a dans ce moment que le buste jusqu'à la ceinture.* Die Erwartung mehr zu finden, sollte bald in Erfüllung gehen; am 12. April schickt auch Brest einen Bericht an David nach Smyrna. Er erzählt, es sei eine Statue gefunden worden, *partagée en deux pièces par la ceinture:* der am 11. noch fehlende Unterkörper war also entweder noch an diesem Tage nach Abfassung des ersten Berichtes oder am 12., dem Tage des zweiten Berichtes, gefunden worden. Brest hat mit seiner Nachricht offenbar gewartet, um das Resultat der fortgesetzten Ausgrabung berichten zu können; mußte doch der Fund als ein viel bedeutenderer erscheinen, wenn die ganze Statue vorhanden war. Aber leider: es fehlten ihr die Arme. Indessen tritt uns schon in dem ersten Berichte die Ansicht entgegen, die Statue stelle dar: *Vénus recevant la pomme de Pâris.* Hieraus geht jedenfalls hervor, daß das Fragment des linken Oberarms sowie besonders das der linken, einen Apfel haltenden Hand gleich am ersten Tage in so enger Verbindung mit dem Oberkörper gefunden worden war, daß ihre Zugehörigkeit zur Statue sich ganz von selbst ergab. Es folgt aber nicht daraus, daß sie bei der Auffindung noch mit der Statue selbst verbunden gewesen sein müssen: auch wenn sie nur daneben lagen, so genügte dies schon, um jene Erklärung zu veranlassen. Die Beschaffenheit der Ansatzstelle an der linken Schulter, welche ebenso wie der übrige Marmor

mit gelblich-bräunlicher Patina überzogen ist, beweist vielmehr geradezu, daß die Fragmente bei der Auffindung nicht mit dem Rumpfe verbunden waren, und hieraus ergiebt sich weiterhin als wahrscheinlich, daß die jetzt fehlenden Verbindungsstücke zwischen Oberarmfragment und Rumpf einerseits und zwischen Oberarm und Hand andererseits überhaupt nicht mitgefunden worden sind. Auch der Haarwulst kam als besonderes Stück nach Frankreich, scheint aber bei der Auffindung des Oberkörpers noch mit dem Kopfe verbunden gewesen zu sein: *la tête m'a paru bien conservée, ainsi que la chevelure,* heißt es bei Dauriac am 11. April.

So wenig Brest die Verantwortlichkeit des Ankaufs der Statue hatte auf sich nehmen wollen, ebenso wenig war David geneigt dazu: auch er berichtet an die höhere Instanz, den französischen Gesandten in Konstantinopel, Marquis de Rivière. Dieser verfügt sogleich den Ankauf, obgleich er aus dem ihm übersandten Berichte Davids nur von dem Funde der oberen Hälfte wußte und obendrein glaubte, sie sei »in sehr schlechtem Zustande«. Er beauftragt seinen Sekretär, den Vicomte de Marcellus, mit dem Ankaufe und schickt ihn auf der *Estafette* nach Milo, nachdem er in seiner Absicht durch den inzwischen eingelaufenen Bericht des Schiffsfähndrichs Dumont d'Urville, welcher eine eigenhändige Zeichnung des Oberkörpers beifügen konnte, bestärkt worden war. Dumont d'Urville hatte die Statue am 19 April gesehen und hätte sie gerne gekauft; allein auf dem Kriegsschiffe war kein Platz für solche Dinge.

Diese Hinausschiebung des endgiltigen Ankaufs führte nun eine Verwickelung herbei: der Intrigant erscheint auf der Bühne. Es ist ein griechischer Priester, Oikonomos Verghi. Dieser stand unter Anklage wegen Veruntreuung, hoffte jedoch nach orientalischer Weise seine Freisprechung zu erreichen, wenn er sich eine maßgebende Persönlichkeit verpflichtete. Er verfällt auf den Gedanken, die neugefundene Statue dem Dragoman des Arsenals in Konstantinopel, Nikolai Mourouzi, zu schenken und so diesen einflußreichen Mann für sich zu gewinnen. Er wendet sich an den Bauer Yorgos und an die Primaten von Milo — sie weisen

ihn zurück. Er läßt aber nicht ab, und endlich gelingt es ihm durch Überredung und Drohung, die Statue für 718 Piaster zu erwerben, ohne daß auf das Vorkaufsrecht Brests Rücksicht genommen wird. Sie wird nun nach dem Hafen transportiert, es werden Stricke um sie geschlungen, und rücksichtslos wird die Göttliche auf dem Boden geschleift, um sie an Bord des Schiffes zu bringen, das sie nach Konstantinopel in eine Nacht und Vergessenheit führen sollte, aus der es aller Wahrscheinlichkeit nach kaum eine Auferstehung gegeben hätte. Hier erlitt der Oberkörper jene Unbilden an Schulter, Rücken, Hüften, Gewand und wohl auch den Bruch des Haarwulstes, die dauernd an die barbarische Hand erinnern, mit welcher der Orient sie zu erfassen gedachte.

Schon war die Statue an Bord des griechischen Schiffes; schon war das Schiff segelfertig und harrte nur eines günstigen Windes, als noch im letzten Augenblicke Vicomte de Marcellus an Bord der *Estafette* eintraf und seine Vorrechte geltend machte. Nach zwei Tagen gelangten seine Bemühungen zum Ziele: der Priester erhielt sein Geld zurück, die Primaten bekamen 118 Piaster »Transportkosten« [!], und die Statue wurde auf das französische Schiff gebracht, nun endlich von sorgsamer Hand vor den Tücken des Zufalls und den »schlimmeren der Menschen« behütet.

Diese letzteren selbst aber kamen über den ihnen entgangenen Raub nicht so bald zur Ruhe. Mourouzi, der allmächtige Dragoman, welchem der Priester seine löblichen Bemühungen und deren Scheitern mitgeteilt hatte, benutzte die Gelegenheit, um Geld zu erpressen. Die Primaten mußten sofort 2000 Piaster erlegen, körperliche Mißhandlungen erdulden und nach und nach bis zu 7100 Piaster dem habgierigen Beamten zahlen, eine Summe, welche dieser auf Befehl des Sultans zurückzahlen sollte, als plötzlich der griechische Aufstand losbrach, Milo sich ihm anschloß, Mourouzi ermordet wurde und die Rückzahlung natürlich unterblieb. Da legte sich schließlich der Marquis de Rivière ins Mittel und erstattete die erpreßte Summe zurück. So kam die von ihm für die Gesamtsumme von

etwa 5200 Francs erkaufte Statue in französischen Besitz und als des Marquis Geschenk in das *Musée National* in Paris.

Ehe dies jedoch geschah, verging noch geraume Zeit. Als ob die Göttin noch einmal ihr altes Gebiet habe durchstreifen sollen, ehe sie auf immer den heimischen heiteren Gefilden entführt würde, ging das Schiff, welches sie trug, über Rhodos nach Cypern, besuchte von da Alexandria und kehrte dann in den Piraeus zurück. Hier in Athen, dem Orte, wo sie vielleicht geschaffen worden, enthüllte sie dem alten französischen Archäologen Fauvel ihre Schönheit. Dann fuhr sie wieder über Alexandria nach Smyrna, von wo sie, auf ein anderes Schiff gebracht, nach Konstantinopel ging, um ihren neuen Gebieter, den Marquis de Rivière, abzuholen und mit ihm ihren Einzug in Frankreich zu halten. Noch einmal wurde in Milo Halt gemacht, dann ging's dem Ziele entgegen, wo sie denn endlich, nach einer mehr als halbjährigen Kreuz- und Querfahrt, ohne weiteren Unfall ankam. 1821 wurde sie im Louvre aufgestellt und wäre sicher nicht mehr aus ihrer Ruhe aufgeschreckt worden, wenn nicht 1870 die »Horden von Kantianern und Hegelianern« sich unterstanden hätten, das arme unschuldige Frankreich zu überfallen. Da wurde sie, in eine Kiste gelegt, in den Keller der Präfektur geflüchtet und überstand dort unversehrt die doppelte Belagerung von Paris und den Brand des Präfekturgebäudes. Seit dem Juni 1871 steht sie wieder im Louvre, aufs neue ein Zielpunkt andachtsvoller Wallfahrt, ein Gegenstand ebenso einmütiger Bewunderung wie vielfältiger Erklärung.

Denn in der That genügt es dem grübelnden Forschergeiste nicht, in helle Bewunderung aufzuflammen: er möchte sich der Berechtigung dazu bewußt werden, er möchte sich Rechenschaft über den Grund der Empfindung ablegen, um, wenn er zu einer tieferen Erkenntnis durchgedrungen, darin einen neuen Anlaß für seine Bewunderung zu finden. Gelingt es, die Absichten des Künstlers ganz zu erkennen, sie in jeder Linie, in jedem Zuge nachklingen zu fühlen, ihn auf dem Wege der Entstehung bis zum kleinsten Motive der Ausführung zu begleiten, der Schöpfung nachzugehen, wie sie von einem mächtigen Willen wach-

gerufen sich verkörpert und die Gestalt bis ins Feinste mit alles beherrschendem Geiste durchdringt, so daß wir nicht nur fühlen, sondern erkennen, so habe es werden und wachsen müssen, wie ein Naturwerk unter eben solchen Bedingungen mit Notwendigkeit gewachsen wäre: so erweitert sich nicht nur die Kenntnis des Kunstwerkes selbst, so daß sie eigentlich erst eine vollständige wird, — es ist vielmehr auch der einzige Weg, dem großen unbekannten Menschen, der solches geschaffen, näher zu kommen und ihn genauer kennen zu lernen, als wir es durch Überlieferung von Namen und Schule hätten erreichen können. Dieser Mensch aber muß ein großer Künstler gewesen sein, und wollen wir sein Werk beurteilen, so dürfen wir für seine Entstehung nur solche Beweggründe gelten lassen, die eines großen Künstlers würdig sind.

Jeder Künstler wird, wenn er schafft, von mancherlei Gründen bewegt, das, was er schafft, gerade so und nicht anders zu machen. Häufiger vielleicht noch, als man denkt, wird er äußere Gründe walten lassen, Rücksichten nicht nur auf das Material, auf den Ort der Aufstellung, sondern auch auf hundert Zufälligkeiten, welche die äußere Anordnung betreffen: er wird die eine Stellung der anderen vorziehen, weil sie besser aussieht, er wird ein Motiv im Gewande bevorzugen, weil es sich gut macht, er wird einem Arme, einem Beine eben diese Stellung geben, nicht weil er sich etwas dabei denkt, sondern weil es poetischer oder geistvoller oder sonst irgend etwas erscheint. Solche Rücksichten pflegt man »künstlerische« zu nennen — »unkünstlerische« wäre jedoch der richtigere Namen. Bei dem echten Künstler, dem wahrhaft großen, entstehen die Gestalten anders. Ein Hauptmotiv ist es, welches den Keimpunkt bildet, aus welchem mit Notwendigkeit die Gestalt erwächst. Gleich dem belebenden Safte durchrinnt es alle Glieder und macht sie zum Dienste des Hauptmotives lebendig, so daß dieses in jeder Bewegung, in jeder Linie sich ausspricht, und dadurch daß es überall durchleuchtet, als das gestaltende Prinzip, als der eigentliche Gegenstand der Darstellung zur Empfindung kommt. Jene Nebenrücksichten wird der große Künstler beim Hervorwachsenlassen der

Gestalt beachten, sie mit in seinen Zweck hineinziehen, sie sich dienstbar machen, so daß sie ausdrucksvolle Träger des Hauptmotives werden und dies deutlich verkünden. Etwas Zufälliges giebt es da nicht mehr: alles ist aus einem Guß, alles ist geworden, gewachsen, es kann nur so und nicht anders sein. Für diese Wirkung bleibt es sich ganz gleich, ob der Künstler sich dabei der Gründe bewußt geworden ist, oder ob es, wie es wohl richtiger ist, nur die Weiterwirkung seiner so glücklich organisierten Natur ist, daß, wenn die Neuschöpfung aus ihm hinauswächst, dies nach denselben Gesetzen geschieht, welche in ihm leben: das Kunstwerk ist nur eine Weiterbildung der den Organismus des körperlichen, geistigen und seelischen Daseins gestaltenden Naturkraft, welche schließlich über das Individuum hinaus den toten Stoff in ihr Bereich zieht und ihrem gestaltenden Wirken unterwirft.

Tritt man nun an die Beurteilung eines einzelnen Werkes heran, so ist die erste Frage: Ist sein Schöpfer als ein mit Naturnotwendigkeit schaffender Künstler zu betrachten, oder macht er den Eindruck, daß er auch »künstlerische« Nebenrücksichten habe gelten lassen können, welche mit dem Hauptmotive, das er sich als das belebende Element gewählt hat, nichts Wesentliches zu thun haben? Gilt das letztere, so wird eine wissenschaftliche Durchdringung des Werkes kaum möglich sein, da sich keine Grenze wird angeben lassen, wo die Willkür des Künstlers anfängt, wo die innere Notwendigkeit seiner Schöpfung endet. Ganz anders wird es bei dem wahrhaft großen Künstler sein: sein Werk ist von der inneren Notwendigkeit durchwoben, und jedes tiefere Eindringen wird nur ein schärferes Erkennen der Folgerichtigkeit im Zusammenhang aller Teile, in ihrer Zusammenschließung zum Ganzen und zu dessen Gesamtwirkung sein. Ein solches Erkennen ist die Aufgabe der ästhetischen Betrachtung.

Unterwerfen wir einer solchen die melische Statue und suchen zunächst jene erste Frage zu beantworten, so läßt die über alles erhabene Trefflichkeit des Werkes nur eine Antwort zu. Wer sie nicht für das Werk eines wahrhaft großen Künstlers hält, wer bei der Beurteilung

solchen Nebenrücksichten glaubt Platz gönnen zu dürfen, für den werden die folgenden Betrachtungen nicht stichhaltig sein: sie gehen von der Voraussetzung aus, daß hier der Beurteilung ein Werk unterliegt, das im höchsten Sinne des Wortes ein Kunstwerk ist, was es nicht wäre, wenn ihm die innere Notwendigkeit, die Folgerichtigkeit abginge. Ist aber die melische Statue ein Kunstwerk in diesem Sinne, so ist der Weg ihrer Entstehung naturgemäß der gewesen, daß der Künstler von dem Keimpunkte aus geschaffen hat, so daß das Hauptmotiv für die Gestaltung aller einzelnen Teile des Werkes maßgebend geworden ist, und daß die sich ergebenden Nebenmotive nur eine Folge dieses Hauptmotives sind, dieses somit in ihrer Weise und nach Maßgabe ihrer Eigentümlichkeit wiederspiegeln. Die Haltung einer Hand, eines Fusses, des Kopfes, die Fältelung der Gewandung mußte gerade so werden, weil der Künstler dieses bestimmte Hauptmotiv gewählt hatte. Springt dieses, infolge der Zertrümmerung einzelner Teile der Statue, nicht sogleich in die Augen, so muß, wegen des vorhandenen notwendigen Zusammenhanges aller Teile und der allen gemeinsamen einheitlichen Quelle, ein Rückschluß aus den Nebenmotiven auf das Hauptmotiv möglich sein. Je mehr die Nebenmotive auf einunddieselbe Ursache hinweisen, je übereinstimmender sie sich alle aus derselben Ursache erklären lassen, um so sicherer ist in dieser bewegenden Ursache das Hauptmotiv zu erkennen. Da bei der melischen Statue gerade diejenigen Teile fehlen, welche das Hauptmotiv unbestreitbar aufklären müßten — die Arme mit den Händen —, so ist bei der Untersuchung hier der umgekehrte Weg von dem einzuschlagen, welchen der Künstler gegangen: er ging von dem Hauptmotiv aus und gestaltete darnach die Nebenmotive: wir gehen von diesen aus und suchen aus ihnen jenes zu erkennen.

Das Hauptmotiv konnte von Anfang an der Art nach verschieden sein. Entweder konnte es in der Absicht des Künstlers liegen, eine Persönlichkeit ihrem Charakter, ihrem Wesen nach darzustellen. Da mußte es ihm darauf ankommen, solche Nebenmotive zu wählen, welche zu der Erkenntnis des Charakters, des Wesens der Persönlichkeit

hinführten. Diese Nebenmotive konnten äußerlicher Art sein, wie Attribute; sie konnten aber auch mehr innerlicher Art sein, indem sie eine Bewegung, eine Handlung darstellten, welche der Persönlichkeit so eigentümlich war, daß diese sicher an ihr erkannt werden konnte. Diese Bewegung diente jedoch nur als Mittel, um das Wesen zu charakterisieren, war aber nicht der Gegenstand der Darstellung, das Hauptmotiv. Sie mußte demgemäß so dargestellt werden, daß man sie sich leicht als eine nicht in einem bestimmten Zeitmomente, sondern als gleichsam außer der Zeit geschehend, nicht als diese einzelne Handlung, sondern als eine die Persönlichkeit charakterisierende, sich oft, ja vielleicht immer gleichartig wiederholende Handlung vorstellen konnte. Wenigstens mußte sich die Persönlichkeit in dieser Bewegung, die ihr Wesen erkennen lehren sollte, dauernd denken lassen. Die Bewegung durfte also keine solche sein, in welcher sich der Körper thatsächlich nur einen Augenblick, auf dem Übergange von einem Zustande in einen anderen, innerhalb des Verlaufes einer eben vor sich gehenden Handlung befinden kann: auch die Bewegung muß den Charakter der Ruhe, die Möglichkeit einer Dauer in sich tragen, nicht nur ihrem Gesamteindrucke nach, sondern durch die Beschaffenheit der Haltung des Körpers selbst und das Verhältnis seiner Teile zu einander.

Oder aber der Künstler wollte eine Bewegung darstellen, welche sich nur innerhalb des Verlaufes einer Reihe von Augenblicken denken läßt und selbst nur einen dieser Augenblicke währt: sie ist daher nicht darauf berechnet, daß der Körper in der in diesem Augenblicke erreichten Haltung verharrend gedacht werde, sondern daß sie die Phantasie des Beschauers in eine Reihe von Zuständen vor dem für die Darstellung gewählten Augenblicke zurück und über ihn in die dem Augenblicke der Darstellung folgenden Zustände hinausführe, so daß die Handlung rückwärts und vorwärts sich abschließt, die der Bildkünstler, den Grenzen seiner Kunst gemäß, nur in einem Augenblicke festhalten kann und die er daher in dem »fruchtbarsten« Momente erfassen muß. In diesem Falle ist der Grund der Bewegung zugleich das Hauptmotiv, die Art der Darstellung aber ist

die dramatische, im Gegensatze zu jener ersteren, welche in der geschichtlichen Entwickelung der Kunst vorangeht, der typischen.

Handelt es sich nun um die Beurteilung eines Werkes der Bildkunst, so wird man sich somit zuerst über den Charakter des Hauptmotives und der ihm entspringenden Art der Darstellungsweise klar werden müssen. Ist infolge unvollständiger Erhaltung die Entscheidung nicht sofort klar, so wird man aus der Art der Bewegung, aus dem Verhältnisse der Körperteile zu einander, aus dem daraus entspringenden Gesamtcharakter der Bewegung den Schluß auf den Charakter des Hauptmotives ziehen müssen, eine Schlußfolgerung, die berechtigt ist, weil sich aus dem Wesen des Kunstwerks ergiebt, daß die Darstellungweise in notwendigem ursächlichem Zusammenhange mit dem Charakter des Hauptmotives steht, also diesem nicht widersprechen kann.

Wenden wir diese Methode der Untersuchung auf die melische Statue an, so ergiebt sich Folgendes.[1] Der Oberkörper zeigt eine doppelte Bewegung: von links nach rechts (diese Bezeichnungen werden im Sinne der Statue, nicht des Beschauers gebraucht) und von hinten nach vorn. Beide Bewegungen sind sehr stark, die erstere z. B. in dem Grade, daß eine auf der Basis errichtete und durch den Nabel geführte Senkrechte an der linken Seite des Kopfes vorbeigeht, ohne diesen zu berühren (Taf. I, Fig. 1). Nicht minder deutlich tritt sie an der gekrümmten Linie des Rückgrates hervor (Taf. II, Fig. 3). Die Biegung nach vorn zeigt sich besonders deutlich in der Profilansicht (Taf. I, Fig. 2; II, 4). Hier fällt auch die eigentümliche Haltung des Kopfes besonders stark auf: während der Hals schräg nach vorn gebeugt ist, bleibt der Kopf dennoch wagerecht, was nur durch ein starkes Heben des Kopfes im Gegensatz zu dem vorgebeugten Halse möglich ist — eine für den Gesamteindruck der Statue entscheidende Bewegung. Auch

[1] Eine genaue anatomische Analyse giebt meine Abhandlung »Die hohe Frau von Milo« (Berlin, G. Reimer, 1872) S. 10—15 mit den dazu gehörigen geometrischen Zeichnungen Tafel I, II und III.

der Unterkörper zeigt das Bestreben, von links nach rechts zu weichen. Die Last des ganzen Körpers ruht auf dem rechten Beine. Aber die Hauptlinie des Standbeines ist keine senkrechte; sie geht vielmehr in starkem Bogen über den Fuß hinaus nach rechts (Taf. I, Fig. 1), zugleich in entschiedenem Widerspruch mit der durch den anatomischen Bau des Weibes indizierten Linie des rechten Unterschenkels nach links hin. Das linke Bein stützt sich auf den erhobenen Fuß und drängt das Knie möglichst weit nach vorn (Taf. I, 2; II, 4) und nach rechts (Taf. I, 1). Nimmt man noch dazu die bei der Vorderansicht sich ergebende steile Profillinie auf der linken Seite des Oberkörpers im kräftigen Gegensatz zu der gebogenen der rechten Seite und im Zusammenhange damit die hoch erhobene linke Schulter im Gegensatze zu der gesenkten, nach rechts und vorn gebeugten rechten Schulter (Taf. I, 2; II, 3), so ergiebt sich, daß die Bewegung eine komplizierte und eine energische ist, derart, daß das Zusammentreffen solcher Gegensätze nur denkbar ist in einem Augenblicke, welcher als Übergang aus einer Lage in die andere aufzufassen ist, nicht aber als ein augenblicklicher Zustand, in welchem der Körper verharren könnte: somit ist die Darstellungsweise die dramatische, nicht die typische. Da nun die Darstellungsweise sich als Folge aus dem Hauptmotiv ergiebt, so muß dieses selbst dramatischer Natur sein, d. h. der eigentliche Gegenstand der Darstellung ist ein einzelner, in seinem raschen Vorübereilen vom Künstler erfaßter und festgehaltener Augenblick aus einer Handlung, aus welchem wir uns Ursache und Folge zu ergänzen haben, um so den Verlauf der ganzen Handlung durch Übersetzung aus der an den Augenblick gefesselten Bildkunst in die sich in der Zeit bewegende Vorstellungsthätigkeit aufzubauen.

Aus diesem Ergebnis folgt mit Notwendigkeit, daß alle diejenigen Auffassungsweisen und Ergänzungsversuche unrichtig sind, welche auf der Voraussetzung der typischen Darstellungsweise beruhen: sie treten mit dem aus der Art der Bewegung des Körpers mit Sicherheit folgenden Charakter des dramatischen Grundmotives in unlöslichen Widerspruch. Dahin gehören die Ergänzungsversuche,

welche der Statue in die zu ergänzende linke Hand den Speer, den Spiegel, den Apfel geben oder sie mit der rechten Hand auf den mit der linken oben angefaßten, auf den linken Oberschenkel gestützten Schild schreiben oder sie sich in diesem spiegeln lassen. Keiner dieser Versuche vermag die energische, komplizierte Körperbewegung zu erklären, weil sie bei keiner dieser Ergänzungen notwendig ist; ja, sie wäre sogar bei jedem derselben geradezu fehlerhaft. Alle diese Versuche sind also aufzugeben, es sei denn, daß man, um bei ihnen zu verharren, lieber dem Künstler die Stümperei eines inneren Widerspruches zutraut, die mit der sonstigen Trefflichkeit des Werkes nicht im Einklang steht. Dann aber gebe man es auf, die melische Statue als Meisterwerk ersten Ranges anzusehen und versuche nicht Widersprechendes vereinigen zu wollen. Wir jedoch bleiben bei unserer Voraussetzung: der Künstler dieses Werkes erscheint als ein solcher, daß seinem Werke die innere Folgerichtigkeit nicht abgesprochen werden darf, und weisen demnach die typischen Ergänzungs- und Erklärungsversuche als mit dem Grundcharakter des Werkes in Widerspruch stehend zurück.

Nach der Feststellung des allgemeinen Charakters des Hauptmotives unserer Statue ergiebt sich als die weitere Aufgabe, dieses selbst zu erkennen. Wir verwenden hierzu die Nebenmotive, weil diese als Folge aus dem Hauptmotiv entspringen und daher mit diesem in Einklang stehen müssen. Das charakteristischeste Nebenmotiv der melischen Venus ist in der Gewandung enthalten. Sie zeigt uns einen Zug, der sich bei keiner der mehr oder weniger ähnlichen und vom archäologischen Standpunkte stets zur Vergleichung herangezogenen Statuen in gleicher Weise wiederfindet. Nur einmal noch kommt er ähnlich, jedoch in abgeschwächter Weise vor: bei der Venus Torlonia (Tafel IV, Fig. 10, vergl. Text S. 49f). Es ist die durch das starke Vortreten des linken Beines veranlaßte Spannung des Gewandes und die sich daraus ergebenden wenigen großen, aber kräftigen, von links nach rechts abwärts ziehenden Querfalten. Wäre das Aufstützen des linken Fußes nur ein sogenanntes »künstlerisches« Motiv, ge-

wählt, um eine hübsche Bewegung des Gewandes zu erzielen, so wäre diese Spannung nicht nur nicht notwendig, sondern sogar ungünstig, weil die Falten sich ohne Spannung viel anmutiger legen lassen, die Spannung aber zugleich die Aufmerksamkeit auf einen Punkt lenkt, der gar nicht besonders hervorgehoben werden sollte. Bei einem Künstler, der solcher Kunstgriffe nicht bedarf, deutet dagegen diese Spannung gerade darauf hin, daß in der That hier die Aufmerksamkeit des Beschauers erregt und auf eine für das Verständnis des Ganzen notwendige, ihren gewichtigen Teil mit beitragende Bewegung gelenkt werden soll. Die Spannung muß also in der Gesamtökonomie des Kunstwerkes ihre Bedeutung haben und ist nichts Gleichgiltiges. Der Zweck der Spannung liegt aber auf der Hand: sie soll das Gewand — so sei das umgeschlagene Tuch ganz allgemein bezeichnet, unbeschadet der Entscheidung, ob es ein regelmäßiges Kleidungsstück oder ein zu besonderem Gebrauche bestimmter Umschlag ist — vor dem Fallen schützen, das Gewand, welches so lose um die Hüften geschlungen ist und sich überdies auf der rechten Seite schon auf der am weitesten ausladenden Stelle der Hüfte befindet, daß es ohne äußere Hilfe in dieser Lage nicht verharren könnte. Diese Hilfe wird ihm durch das Vortreten des linken Unterschenkels und die dadurch bewirkte Entfernung von dem rechten, dem des Standbeines, gewährt. Diese Art der Gewandhaltung ist eine durchaus ungewöhnliche und kann daher nur aus einem besonderen, einer eigenartigen Lage entsprechenden Grunde hervorgehen. Nun weiß aber wohl jeder aus eigener Erfahrung, wann diese Art der Gewandhaltung naturgemäß eintritt: die Hände müssen anderweitig derart beschäftigt sein, daß sie nicht gleichzeitig zur Unterstützung des Gewandes verwendet werden können. Es muß also auch hier eine Veranlassung da sein, welche die Hände, wenn auch nur für einen Augenblick, mit Notwendigkeit in Anspruch nimmt und daher zu der gleichzeitig zu bewerkstelligenden Festhaltung des Gewandes die Unterschenkel benutzen läßt, eine Art zu halten, die sich wiederum nur für wenige Augenblicke denken läßt und die anderweitiger Unter-

stützung bedarf, wenn nicht das Gewand dennoch bald sinken soll.

Welches war nun diese besondere Veranlassung? Die Antwort ergiebt sich aus den thatsächlichen Verhältnissen. Ein Weib mit entblößtem Oberkörper sucht, mit gleichzeitiger starker zurückweichender Körperbewegung und mit scharfem Blicke nach der entgegengesetzten Seite hin, das um den Unterkörper nur lose geschlungene Gewand vor gänzlichem Fallen zu schützen: nur die unerwünschte nähere oder fernere Gegenwart eines Mannes kann sie veranlassen, sich vor gänzlicher Enthüllung so rasch bewahren zu wollen. Ihre Bewegung, um das Gewand zu halten, ist eine außergewöhnliche — der Anblick des Mannes muß sie so unerwartet getroffen haben, daß die Hände noch keine Zeit hatten, der Gewandhaltung thatsächlich zu Hilfe zu kommen; sie müssen infolge des Überraschenden des Augenblicks entweder noch anderweit in Anspruch genommen sein oder die zur wirklichen Hilfeleistung notwendige Haltung noch nicht haben erreichen können. Denkt man sich den Mann in unmittelbarer Nähe, so ergiebt sich eine direkte Abwehr, und wir gelangen zu einer Gruppe, deren eine Hälfte verloren wäre: das ist die früher von mir vertretene Ansicht; der im Zusammenhang damit gemachte Vorschlag, wie etwa eine solche Gruppierung gedacht werden könnte (vgl. die hohe Frau von Milo, Taf. IV, Fig. 13) ist ausdrücklich nur als ein Versuch geboten worden, mit welchem bewußterweise das Gebiet der Hypothese betreten wurde. Die Annehmbarkeit oder Nichtannehmbarkeit dieser Hypothese kann jedoch keinerlei Rückwirkung auf die Sicherheit der vorangehenden Schlußfolgerung ausüben. Es läßt sich aber auch denken, daß der Mann nicht in unmittelbarer Nähe vorauszusetzen ist, daß also keine Gruppe im eigentlichen Sinne des Wortes vorgelegen hat, daß die die Handlung veranlassende Persönlichkeit zu ergänzen der Phantasie des Beschauers überlassen bleibt, wie es bei so vielen anderen dramatisch bewegten Statuen der Fall ist: man denke z. B. an den Apollo vom Belvedere, bei welchem der Angegriffene, an die Niobidengruppe, bei welcher die Angreifer durch die

Phantasie zu ergänzen sind. Im weiteren Sinne des Wortes läßt sich eine solche Einzelfigur wie der Apollo vom Belvedere doch als Gruppenfigur bezeichnen, da sie ihr volles Verständnis erst durch die hinzugedachte andere Figur erhält. Dann ließe sich die Situation so denken: ein unerwünschter Anblick bewirkt die schützende Bewegung; rasch wird das zum Fallen geneigte Gewand zunächst durch die Spannung mittels der Unterschenkel gehalten, während der obere Teil durch die nach ihm hingreifende, es noch nicht berührende rechte Hand erfasst werden soll, sodaß im nächsten Augenblick die schützende Hülle einen vollständig sicheren Halt gewinnen muss. Die linke Hand dagegen ist, dem ersten Eindrucke folgend, abwehrend und schützend erhoben, so daß der Oberarm, von der hocherhobenen Schulter etwas nach vorn sich vorbeugend, sich ein wenig neigt, dann der Unterarm mit der abwehrenden Hand wiederum etwas nach vorn gehend sich erhebt — die erste, selbstverständliche, daher unwillkürlich eintretende, zugleich abwehrende und schützende Bewegung einem unerfreulichen Anblick, einer unwillig bemerkten Annäherung gegenüber, selbst wenn sich der Nahende noch in ziemlicher Entfernung befindet. Beide Arme haben, wenn auch die Bewegung eines jeden von der des anderen äußerlich verschieden ist, doch sowohl denselben Anlaß als auch denselben Zweck: sie gehen aus dem einheitlichen Motive des Schutzes und der diesen erstrebenden Abwehr hervor, und sind ein weiterer Ausdruck für die Thatsache, daß alle Bewegungen, welche die Statue aufweist, ihre gemeinsame Quelle in einer einzigen Empfindung haben.

Halten wir diese Abweisung als das schließlich gefundene Hauptmotiv fest, so ergiebt sich zwar leicht, wie sie jede Bewegung im Einzelnen, wie sie die Gesamthaltung des Körpers vollständig erklärt und sie als eine wohl motivierte, die Notwendigkeit des inneren Zusammenhanges offenbarende, die ganze Gestalt von einer sie gleichmäßig durchdringenden Einheitlichkeit des Ausdruckes beherrschte aufweist und nichts als nur zufällige Zuthat übrig läßt: es bleibt jedoch noch zu untersuchen, was der Künstler aus diesem Grundmotiv gemacht hat.

Es ist natürlich, daß dieses einfache, im wirklichen Leben sich in den mannigfaltigsten Äußerungsarten wiederholende Motiv auch höchst verschieden aufgefaßt und zur Darstellung gebracht werden konnte. Es kommt eben hierbei auf den Beobachter an und auf das, was er selbst mitbringt und demgemäß in seinem Werke zum Ausdruck bringt. Durch eine Verfolgung dieses Gedankens kann die melische Statue erst in ihrer richtigen Bedeutung für die Kunstentwickelung erkannt werden.

So hervorragend die Individualität eines Künstlers auch sein mag, so wird er sich doch in seiner Grundauffassung von dem Wesen und der Aufgabe der Kunst von der Anschauungsweise der Zeit nicht lossagen können, in welcher und mit welcher er hervorgewachsen ist. Wir vermögen daher mit einiger Sicherheit von dem Grundcharakter einer Zeit auf die Art zu schließen, in welcher ein Künstler einen bestimmten Gegenstand behandeln wird, so wie wir umgekehrt das Werk des Künstlers zur Erkenntnis der Zeit verwerten dürfen. Einunddasselbe Motiv wird uns daher in verschiedenen Zeiten bald großartig, bald kleinlich, bald edel, bald niedrig entgegentreten, und wir werden hieran die Entwickelung der Kunst verfolgen dürfen, ohne daß wir zu behaupten brauchen, die Entwickelung finde in der Weise statt, daß ein Künstler das Motiv von einem anderen entlehne, oder gar daß ein Kunstwerk eine Nachahmung, eine Wiederholung, eine »Replik« des andern sei, zumal wenn das Grundmotiv der Art ist, daß es jeden Tag durch eigene Beobachtung neu gewonnen werden kann. Der trotzdem sich ergebende Zusammenhang liegt in der, was den einzelnen Künstler betrifft, gewöhnlich wohl absichtslosen Umwandlung der Behandlungsweise welche innerlich und äußerlich unter dem Einfluße der sich unabänderlich in bestimmter Richtung entfaltenden Entwickelung der Kunst steht. Dies auf die melische Statue angewendet, ergiebt Folgendes.

Es tritt uns hier zum ersten Male in der statuarischen griechischen Kunst das Motiv entgegen, welches, wie es die Möglichkeit höchst verschiedener Auffassungsweisen in sich trägt, diese in der That auch über sich ergehen lassen

muß: ein halbentblößtes Weib sieht sich dem unerwünschten, überraschenden Anblick eines Mannes ausgesetzt. Wer hierin von vornherein ein sinnliches oder gar ein unsittliches Motiv sehen wollte, würde durch dieses Urteil nur zeigen, daß ihm eine für die Kunstbeurteilung außerordentlich wichtige Erkenntnis fehlt: das Sinnliche und das Unsittliche liegt nicht sowohl im Motiv, als vielmehr in der Behandlungsweise von Seiten des Künstlers und in der Betrachtungs- und Auffassungsweise von Seiten des Beschauers. So ist denn auch die Verwertung der Geschlechtsbeziehungen zwischen Mann und Weib noch keineswegs an sich unsittlich oder auch nur notwendigerweise sinnlich. Bei dem sich freier in der Welt bewegenden Manne stehen dem Künstler eine Fülle von Beziehungen zur äußeren Welt zu Gebote, um seine Seele in Bewegung zu setzen: bei dem Weibe dagegen, für welches sich die Welt im Manne konzentriert und dessen Thun und Empfinden obendrein weit mehr als beim Manne unter dem Banne des Geschlechtes steht, so daß es leicht alles unter dem Gesichtspunkte des Weibes, nicht überhaupt des Menschen zu sich in Beziehung setzt, wird gerade das nach dieser Richtung hin erregte Seelenleben dem Künstler die reichste Gelegenheit geben, die energischesten und leidenschaftlichsten Empfindungen lebendig werden zu lassen und ergreifend zu gestalten. Je reiner und höher aber ein Weib empfindet, desto schmerzlicher wird jede unwillkommene feindliche Berührung ihrer Weiblichkeit sie aufschrecken, auch wenn diese Berührung noch weit davon entfernt ist, eine körperliche zu sein: auch ein Blick vermag schon zu kränken und die Empfindung der Verletzung wachzurufen. Dann wird sie sich zwar in erster Linie körperlich zu decken und zu schützen suchen: zugleich aber wird der echte Stolz in ihr aufflammen, die ganze Hoheit ihres Wesens wird sich offenbaren, und die achtunggebietende Ruhe des Bewußtseins ihrer Reinheit wird ihr einen sichreren Schutz gewähren, als es die schwachen Hände vermöchten. Und so wird über der energischen, dem ersten Eindruck gemäß zurückweichenden Bewegung des Körpers die erhabene Ruhe der siegesgewissen Seele in dem stolz

erhobenen Haupte thronen und durch den fest auf den Angreifer gerichteten Blick diesem die Schranke stecken, ihn durch Hoheit zurückweisen. Ein solches hoheitsvolles Weib hat uns der Künstler in der melischen Statue geschaffen. Mit unerreichbarer Kunst hat er gerade diese die Bewegung des Körpers überragende, von dem herrlichen Antlitz ausgehende Ruhe, Sicherheit und Erhabenheit der Seele zum Ausdruck gebracht: wie der reizvolle Rhythmus mannigfachster, durch die Entfernung der einzelnen Körperteile aus dem natürlichen Gleichgewichte hervorgerufener Linien ihren Ziel- und Endpunkt in dem über der Bewegung ruhig thronenden Haupte findet, so gelangt auch die seelische Erregung, welche in dem Beschauer durch die schutzsuchende Abwehr des gekränkten Weibes erweckt wird, in der aus dem Antlitz leuchtenden, siegverheißenden göttlichen Ruhe zu einer Befriedigung, wie sie nur die edelsten Kunstschöpfungen als höchstes Ziel erreichen.

Eine solche Behandlung des Hauptmotives entspricht einer von großen Empfindungen erfüllten und für sie noch empfänglichen Zeit. Es folgt aber eine andere, in welcher nicht das Hoheitsvolle, sondern gerade das Hilfsbedürftige als das am Weibe Entzückende erscheint. Da wird der unerwartet und unwillkommen Nahende nicht nur durch Hoheit zurückgewiesen: gerade der Anblick der hilflos Flehenden ist es, der ihn entwaffnet und zurückschreckt. Trat nun die Energie der Bewegung mit der Energie der Seele zurück, so bedurfte es auch des Gewandmotives nicht, und es mußte an seine Stelle ein anderes treten, das die Nacktheit verständlich machte: es ist die Ablegung des Gewandes als Vorbereitung zum Bade. Diese Verwertung zeigt uns, wenn wir nicht den Münzen, sondern den statuarischen Nachbildungen glauben, welche gerade um dieses lebendigeren Charakters des Motives willen den Vorzug verdienen möchten, die knidische Venus des Praxiteles. Es ist nun leicht, weiter zu verfolgen, wie das Grundmotiv eines in seiner Enthüllung von einem Manne erblickten Weibes immer neu und immer anders behandelt wird, wenn wir nur noch auf die kapitolinische Venus, bei welcher die Beziehung zum Manne eine weit ausgeprägtere, eine weit

mehr auf den Reiz der Darstellung sinnlich schöner Formen ohne entschieden überwiegende Bedeutung des seelischen Elementes gerichtete ist, und auf die medizeische Venus hinweisen, bei welcher schon eine Gefallsüchtigkeit zu Tage tritt, welche von sinnlicher Lüsternheit sich nicht mehr allzufern hält. Die verschiedenen Zeitalter und Kunstrichtungen spiegeln sich in der Art wieder, in welcher dasselbe Grundmotiv eine wesentlich veränderte Behandlung findet: das äußere Motiv der Enthüllung wird immer schwächer, da die Scheu vor der Entblößung des weiblichen Körpers mit der steigenden Freude an der nackten Schönheit abnimmt; Hand in Hand geht die Abnahme der seelischen Hoheit des dargestellten Weibes. Will man nun die melische hoheitsvolle Frau als Venus bezeichnen, so wird gerade dieser Zusammenhang darlegen, daß das Grundmotiv eines die Annäherung eines Mannes nicht willkommen heißenden Weibes dem Begriffe einer Venus keineswegs notwendig widerspricht. Ebensowenig wird sich aber diese Bezeichnung als notwendig erweisen: ist es doch, da jedes andere Merkmal fehlt, nur die überwältigende Schönheit und Hoheit, welche uns gerne in ihr eine Göttin erkennen lassen. Daß man aber schon vor der Zeit der melischen Statue angefangen hatte, auch nichtgöttliche und dennoch idealgestaltete Frauen in Einzeldarstellungen und zwar in dramatischer Auffassungsweise zu schaffen, zeigen die verwundeten Amazonen, die auf Phidias, Kresilas und Polyklet zurückgeführt werden und die uns wenigstens in dieser Beziehung in der Kunstgeschichte den Weg zur melischen Statue zeigen können, so daß sie auch nach rückwärts unter diesem Gesichtspunkte nicht ganz einsam mehr erscheint.[1]

Ergiebt diese Entwickelung ein richtiges Resultat, so fallen damit auch jene anderen Erklärungsversuche, welche zwar eine dramatische Auffassungsweise anerkennen und infolge davon eine Gruppierung befürworten, diese jedoch dahin auffassen, Venus halte den in den Krieg eilenden

[1] Eine weitere Ausführung dieser Motiventwickelung und Belege dazu finden sich in meiner Schrift: Neues über die Venus von Milo. Leipzig, E. A. Seemann, 1883. S. 41—50.

Mars zurück. Hier genügt außer dem bisher Gesagten schon, daß eine zurückhaltende Venus sich nicht nach rechts, sondern nach links beugen müßte, wie sie es in der That in den uns erhaltenen Gruppen dieser Art thut (vgl. Die hohe Frau von Milo, Tafel III, Fig. 8); oder aber sie müßte den Mars gewaltsam zurückzerren. Ist jedoch schon bei liebevollem Zurückhalten außer der Körperbewegung auch der abweisende Ernst in dem Ausdrucke des Gesichtes mit dem äußeren Motiv nicht in Übereinstimmung zu bringen, so ist dies bei der zweiten Auffassung noch viel weniger der Fall, so daß auch diese beiden Versuche als verfehlt zu betrachten sind.[1]

Aber sind denn nicht mit der Statue Fragmente eines linken Oberarmes und einer linken Hand, welche den Apfel hält, gefunden worden, die in offenbarem Widerspruch zu der hier dargelegten Ansicht stehen?

Es darf in der That als feststehend betrachtet werden, daß jene Fragmente nicht nur zugleich mit der Statue gefunden worden sind, sondern auch, daß sie bei der Auffindung zwar nicht mehr mit der Statue zusammenhingen,[2] wohl aber früher mit ihr verbunden gewesen sein mögen. Wenigstens lassen dies nicht sowohl die Gleichartigkeit des Marmors als vielmehr die genau entsprechenden Größenverhältnisse der Statue und der Armfragmente mit hinlänglicher Sicherheit vermuten. Dieser Umstand wird denn auch von den Verteidigern der Hypothese der Apfelhaltung als ein Grund von entscheidendem Gewichte angeführt, vor welchem alle Gegengründe schwinden müßten. In der Freude über einen alle Schwierigkeiten wenn auch nicht lösenden, so doch abschneidenden Schluß sind aber einige Punkte nicht so beachtet worden, wie es hätte geschehen sollen.

---

[1] Über andere neuere Versuche der Erklärung giebt meine Schrift: Neues über die Venus von Milo S. 1—36 Rechenschaft. Vgl. ferner den »Anhang«, welcher weitere Ergänzungen bringt.

[2] S. Die Venus von Milo. Eine kunstgeschichtliche Monographie von Friedrich Frhrn. Goeler von Ravensburg (Heidelberg, Winter. 1879) S. 16 ff. Vgl. C. von Lützows Zeitschrift für bildende Kunst, 1875, Kunstchronik Nr. 17—19.

Zunächst ist die Thatsache zu berücksichtigen, daß der linke Arm von allem Anfang an angesetzt war. Da dieser Arm unter allen Umständen sich vom Körper entfernte, so hätte der Künstler, wenn er ihn mit dem übrigen Körper aus einem einzigen Blocke hätte meißeln wollen, diesen von ganz bedeutend größeren Abmessungen nehmen, dann aber ein sehr großes Stück nutzlos abschlagen und zertrümmern müssen. Daß aber der Künstler entweder keine großen Blöcke zur Verfügung hatte oder aber auf das technische Kunststück, das ganze Werk aus einem Blocke herzustellen, keinen Wert legte, ein Umstand, der unsere Achtung vor seiner künstlerischen Einsicht nur erhöht, beweist die andere Thatsache, daß auch der Körper selbst von Anfang an aus zwei Blöcken (Ober- und Unterkörper) besteht. Es findet sich aber auch ein äußerer Beleg dafür: das Loch an der Schulter, in welchem mit einem metallenen Halter der Oberarm befestigt wurde, ist noch vorhanden. Nähme man nun nicht an, daß schon der Originalkünstler den linken Oberarm aus einem besonderen Stücke angesetzt hätte, so wäre damit entschieden, daß die jetzt vorhandenen Armfragmente von einem Restaurator herrühren müßten — denn daß diese angesetzt waren, beweist ja jene Ansatzstelle, — oder aber man müßte annehmen, sie wären überhaupt niemals mit dieser Statue verbunden gewesen: in beiden Fällen wären die Fragmente für die Frage nach dem ursprünglichen Motiv nicht zu berücksichtigen. Wir schließen uns jedoch der Ansicht an, der Originalkünstler habe schon selbst den linken Oberarm aus einem besonderen Stücke gearbeitet. Darf dies aber als sicher gelten, so kann der Umstand, daß die Fragmente vermutlich einmal mit der Statue verbunden waren, nichts für ihre Originalität beweisen: der linke Arm war ja unter allen Umständen von Anfang an angesetzt, und die Fragmente müssen daher durch ihre eigenen Eigenschaften bewähren, ob sie zu dem originalen Arme oder einem später angesetzten gehörten. Als solche Eigenschaften werden zwei für die Originalität angeführt: die Gleichartigkeit des Marmors und die richtigen Verhältnisse der Fragmente. Der erste Grund beweist nichts, weil sich in demselben Stein-





bruch zu verschiedenen Zeiten sehr wohl ganz gleichartiger Marmor findet — wie könnte man sonst noch mit Sicherheit einen bestimmten Marmor auf eine bestimmte Fundstätte zurückführen? Und auch dasselbe Korn läßt sich finden: mußte es doch auch der Originalkünstler finden, da er ja sein Werk nicht aus einem Stücke schuf! Der zweite Grund beweist nichts, weil jeder nur einigermaßen tüchtige Bildhauer imstande ist, die richtigen Verhältnisse ebenso sicher herzustellen, wie sie ein Gelehrter wahrnehmen kann. Auch ein dritter Grund, die Gleichartigkeit der Arbeit, der Meißelführung, scheint bei der mangelhaften Erhaltung des Oberarmfragmentes nicht unbedingt stichhaltig: für die Hand wird aber eine geringere Arbeit zugegeben.[1] Es bleiben somit als entscheidend nur die inneren Gründe übrig, die Beantwortung der Frage: Stimmt das durch den Apfel angedeutete Motiv zu der Haltung des Körpers und zu dem seelischen Ausdruck? — Das ist entschieden nicht der Fall. Die Apfelhaltung ist typisch, die Körperbewegung ist dramatisch; die symbolische Haltung des Apfels hat mit dem hoheitsvollen Charakter des Ausdrucks nichts zu schaffen, den die Statue thatsächlich hat; das ruhige Hinhalten des Apfels steht in schroffem Gegensatze zu der Haltung des sich zurückbeugenden Körpers. Da bleibt nichts übrig, als sich für eine von zwei Möglichkeiten zu entscheiden. Entweder das Motiv mit dem Apfel rührt von dem Originalkünstler her: dann ist zuzugestehen, daß ein innerer Widerspruch zwischen Hauptmotiv und Körperhaltung besteht, daß somit der Künstler einen Kardinalfehler begangen hat, der ihn nicht auf der Höhe erscheinen läßt, die man ihm nach der sonst hervortretenden Beschaffenheit seiner Arbeit einräumen muß; dann mag man auch, um diesen Widerspruch zu erklären, auf die gewundene Körperhaltung gotischer Skulpturen hinweisen — der Künstler gehörte dann freilich in eine Zeit, in der man sich so unnatürlicher Mittel bedienen mußte, um den Körper

---

[1] Die Fragmente sind abgebildet bei Goeler von Ravensburg a. a. O. und grösser sowie technisch vollkommener bei Hasse, Die Venus von Milo. Jena. G. Fischer. 1882.

überhaupt als bewegt erscheinen zu lassen. Wie mit solcher Unvollkommenheit die sonst so hoch gerühmte Trefflichkeit nach allen Seiten hin in Einklang zu bringen ist, bleibt natürlich ein Rätsel. Oder das Motiv mit dem Apfel rührt nicht von dem Originalkünstler her, der ein so bedeutender Meister war, daß das in dem Arme und in der Hand sich darstellende Motiv ein Ausfluß des Hauptmotives sein muß, und daß, wenn dieses dramatisch ist, jenes nicht typisch sein kann.

Wenn nun aber das Apfelmotiv nicht vom Originalkünstler herrührt, die Hand mit dem Apfel aber doch wahrscheinlich einmal zur Statue gehört hat, so bleibt nur eine Möglichkeit: eine antike Restauration. Eine solche kann so stattgefunden haben, daß dem Restaurator das ursprüngliche Motiv nicht mehr bekannt war und er nach eigner Eingebung restaurierte und so zu einem Irrtum kam, der uns nicht in Erstaunen setzen darf, die wir so manche Gelehrte und Künstler unter Übersehung der Kardinalfrage denselben Weg gehen sehen. Sie kann aber auch die Folge einer absichtlichen Änderung sein: der Stadt Melos zu Liebe gab man der Statue das den Namen der Stadt charakterisierende Wappen derselben, den Apfel (μῆλον) in die Hand, zugleich, falls die Statue eine Venus darstellte, mit Bezug auf sie, da der Apfel als Symbol der Liebe galt, wie dies nicht nur in Griechenland, sondern überhaupt im Orient der Fall war: tritt er doch schon im Paradiese in dieser Bedeutung auf. Ein solches Verfahren wäre zwar unkünstlerisch, aber noch nicht barbarisch und in Griechenland nicht undenkbar gewesen: auch dort mußten die ästhetischen Gründe hinter politischen und religiösen zurücktreten. Eine Restauration würde auch die hohe Haltung des Apfels erklären, die bei dem Originalkünstler ganz undenkbar wäre, und ebenso die kokette Haltung des Apfels mit losgelöstem Mittelfinger, ein Motiv, das in die Zeit der ernsten Kunst nicht paßt. Vielleicht beschränkte sich diese antike Restauration nur auf den Unterarm, während das Oberarmfragment noch vom Originalkünstler herrührt. Dann war sie noch einfacher zu bewerkstelligen und beschränkte sich auf eine verhältnismäßig geringe

äußere Änderung, welche freilich eine schwere innere Schädigung zur Folge hatte: der ganze Zusammenhang des Kunstwerkes war zerstört.

Dieser einheitliche Zusammenhang, dieser alles durchdringende, jedes Glied und jede Bewegung belebende schöpferische Hauch ist es nun aber, der im Vereine mit der Art, wie alle äußeren Forderungen eines Kunstwerkes berücksichtigt sind, dieses Werk so unbeschreiblich groß macht. Denn in der That war die Aufgabe keine leichte. Als der Künstler schuf, um die Wende des fünften Jahrhunderts — v. Goeler macht Gründe für das Jahrzehnt 415—405 geltend (vgl. mein »Neues über die V. v. M.« S. 49) — mußte noch mit der strengeren Gewohnheit der älteren Zeit gerechnet werden, welche der Enthüllung des weiblichen Körpers nur schrittweise nachgab. So wählte der Künstler ein Motiv, welches ihn ebensosehr zur Enthüllung des Oberkörpers wie zur Verhüllung des Unterkörpers berechtigte. Damit erreichte er technisch zunächst die Vergrößerung der Masse des Unterkörpers durch das Gewand, wodurch die von Anfang an in Marmor gedachte Statue einen festen, unabhängigen Stand erhält. Er vermied aber zugleich den Anblick des weiblichen Unterkörpers: dieser bietet seinem eigentümlichen anatomischen Bau entsprechend, durch die naturgemäße Zusammenschließung der Oberschenkel und der sich nach außen öffnenden Unterschenkel nicht nur an sich einen wenig gefälligen Anblick, welcher, wenn an jener Zusammenschließung der Oberschenkel nicht festgehalten wird, ein geradezu widerwärtiger wird, sondern er macht zugleich den unabweislichen Eindruck der Schwäche und der Hilflosigkeit. Das aber hätte gerade bei der hier gewählten Behandlung des Motives am allerwenigsten gepaßt. Der Künstler gewann jedoch zugleich andere bedeutende Vorteile. Das Gewand wird ein wichtiges Mittel, seine Absicht zu klarem Ausdrucke zu bringen, und giebt, ohne die kräftig markierten Formen des Körpers zu verbergen, reiche Gelegenheit für neue, schöne Formbildung, die um so reizender wird, je mehr der tote Stoff des Gewandes in Mitleidenschaft gezogen und von der den Körper durchwebenden Empfindung be-

16*

lebt wird, so daß er in der ihm eigentümlichen Sprache denselben Inhalt redet wie der Körper. Im Gegensatze dazu taucht aber der wundervolle Oberkörper in um so strahlenderer Schönheit empor, der Teil des weiblichen Körpers, in welchem die Formenweichheit sich noch am ersten mit energischer Bewegung paaren kann ohne den Charakter der Weiblichkeit einzubüßen. Nur wenig von dem nach dem Gewande greifenden rechten Arme verdeckt, baut sich der schöne Leib auf; ja, gerade diese geringe Verdeckung reizt die Phantasie unablässig zur Vervollständigung des nicht sichtbaren Teiles. Noch meisterhafter aber ist das Grundmotiv dazu benutzt, der Bewegung einen Rhythmus zu verleihen, der in der Verfolgung seiner Linien dem Auge immer neue Reize bietet und gerade dadurch die dem Kunstwerk am schwersten zu erreichende Aufgabe löst, der erneuten Betrachtung immer neue Schönheiten zu enthüllen. Den vollendetsten Anblick gewährt wohl die Stellung vor der Statue etwas nach ihrer linken Seite hin. Da wechselt das fest auftretende rechte Bein mit dem stark ausladenden linken und seiner in Ober- und Unterschenkel gebrochenen Linie, beide Beine verbunden durch den großen Zug tiefschattender Falten und breiter Flächen. Da wechselt die stark ausladende rechte Hüfte und die sich tief senkende rechte Schulter mit der eingezogenen linken Hüfte und der hoch erhobenen linken Schulter. Da locken die entgegengesetzten Bewegungen von rechts nach links, von hinten nach vorn, immer aufs neue die ursprüngliche Lage sich auszudenken und die Bewegung von ihr aus bis zu diesem Augenblicke, und von diesem dann weiter fortzubilden, und über dieser reizvollen Komplikation thront in erhabener Ruhe der schöne, nur wenig nach der Seite gewendete Kopf, die fest auf einen bestimmten Punkt, mit etwas gesenkten Lidern energisch blickenden Augen, der wie zu einem ersten Laute, zum Anfang eines Wortes leise geöffnete Mund, die hoheitsvolle Stirn. Und alle diese Bewegungen und die sie beherrschende Ruhe sind nur der gemeinsame Ausfluß eines Gefühles, einer Empfindung, welche, von außen veranlaßt, die Seele des edlen Weibes mächtig auf-

regt und in kräftigem Wellenschlag alle Glieder durchdringt, jedes nach seiner Art bewegt, aus jedem die Antwort hervorlockt, die es nach seiner Stellung im Ganzen, nach der Eigenart seines Baues und seiner Funktionen geben muß. Dies zu können ist aber Sache des großen Meisters, und als solchen lobt den Namenlosen sein Werk, die hohe Frau von Milo.

Wir könnten uns mit dieser Erkenntnis wohl genügen lassen: sie hätte bei dem Versuche das Rätsel zu lösen, das Wesentlichste der wissenschaftlichen Forschung erreicht, sie hätte erkannt, was dargestellt ist. Diese Lösung wäre indessen erst ganz vollständig, wenn wir auch wüßten, wer dargestellt ist, da dann die Absicht des Künstlers vollständig verstanden werden kann.

Hier muß zunächst festgestellt werden, daß die auch hier mit ihrem traditionellen Namen so genannte »Venus von Milo« keineswegs eine Venus sein muß. Das einzige Attribut, welches hierfür mit einiger Sicherheit sprechen könnte, wäre der Apfel in der linken Hand. Allein es ist nicht nachgewiesen, daß er von Anfang an zu der Statue gehört hat, wenn er überhaupt zu ihr gehört hat. Es bleibt also nur der Eindruck der Schönheit übrig; diese kommt jedoch auch anderen Göttinnen wie auch irdischen Frauen zu. Der unbestreitbar vorhandene Ernst des Ausdrucks aber stimmt nicht zu der namentlich später üblichen Art der Darstellung der Venus. Dies schließt jedoch die Möglichkeit nicht aus, daß die Liebesgöttin auch einmal ernst aufgefaßt sein könnte: ihr ist weder jede Liebe noch jeder Bewerber recht; sie kann daher auch einmal zurückweisen.

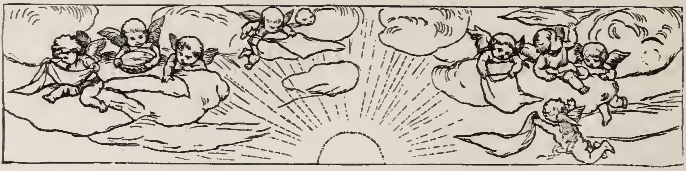
Nun bietet die Mythologie eine Erzählung, welche die Beschaffenheit der hier vorausgesetzten Lage am besten erläutern könnte: die von Aktäon beim Bade erblickte Artemis. Denkt man sich die Göttin an dem Wasser stehend oder dem Bade wieder entstiegen, so erklärt es sich, warum das Gewand nur in einem Tuche besteht. Da wird sie erblickt, und während das Weib in ihr nach dem nur lose umgeschlagenen und nur momentan von den Beinen durch Spannung gehaltenen, zum Fallen geneigten Gewande

greift, ohne es schon zu berühren, wendet sich die Göttin in ihr hoheitsvoll und abwehrend dem Frevler entgegen. Dieser Hinweis mag dazu dienen, den Beweis zu erbringen, daß allerdings die hier aufgestellte Auffassung nicht nur eine innerlich berechtigte ist, sondern daß die hoheitsvolle Zurückweisung eines Mannes von Seiten eines durch seine Gegenwart sich in ihrer Reinheit verletzt fühlenden Weibes eine der Antike vertraute Vorstellung ist, und daß die Abwehr eines solchen Angriffes, nicht nur in den Sphären der Satyrn und Nymphen, sondern auch bei den höchsten Gottheiten vorkommt.[1] Ob nun die melische Statue thatsächlich nicht nur überhaupt einen solchen Augenblick, sondern dieses ganz bestimmte Ereignis darstellen, ob sie also wirklich die von Aktäon erblickte und ihn mit göttlicher Hoheit zurückweisende und bestrafende Artemis sein soll, ob auf dem dorischen Melos an die gerade den Dorern besonders heilige Artemis gedacht werden kann, ist eine andere Frage, deren Bejahung hier in keiner Weise behauptet wird — es kann dieselbe Lage ebensowohl für die Venus wie für jede andere Göttin, ja für jedes Weib als möglich vorausgesetzt werden —: hier kommt es vielmehr nur auf den Nachweis eines antiken Motives an, welches imstande ist, die hier gegebene Auffassung nicht nur als eine durch die Untersuchung des Kunstwerkes selbst berechtigte, sondern auch als eine nach mythologischer Analogie mögliche erscheinen zu lassen. Daß aber diese Auffassung auch praktisch durchführbar ist, mag der beigegebene der neuesten photographischen Aufnahme des Originales gegenübergestellte Lichtdruck nachweisen. Er zeigt die Ergänzung, wie sie sich nach dieser Annahme ergiebt: von der Hand eines trefflichen Bildhauers ist sie an der Pariser Maschinenverkleinerung thatsächlich ausgeführt worden. Die davon genommene Photographie giebt der Lichtdruck wieder. (Näheres im Anhang.) Die abwehrend erhobene linke Hand entspricht der Bewegung des Kopfes und dem Ausdrucke des Ge-

[1] Näher nachgewiesen in Kap. VII und VIII meiner Abhandlung: »Neues über die Venus von Milo« (S. 41—47).

sichtes: das Bewußtsein göttlicher Hoheit und Macht prägt sich in beiden aus — sie wird nicht ohne Erfolg bleiben. Die linke Hand greift nach dem Gewande um es nicht fallen zu lassen, während der Unterschenkel bereits diese Absicht zur That hat werden lassen. Das linke Knie tritt möglichst weit zum Schutze vor, der Oberkörper beugt sich ausweichend nach seiner rechten Seite zurück und erhält die Bewegung nach vorn durch die gleichzeitige Hinwendung des Blickes und des Hauptes nach der von linksher kommenden Gefahr. So ist der ganze Körper von der einen Erregung erfüllt, und jeder Teil wehrt ab, nach seiner Art als Ausdruck des weiblichen Gefühles oder der göttlichen Hoheit dienend: in dieser einen Erregung aber ist das wichtigste Kennzeichen des echten Kunstwerkes enthalten, die alle Einzelheiten zusammenhaltende und verbindende Einheit, durch welche allein das Ganze den Charakter der der persönlichen Willkür seines Schöpfers entzogenen Notwendigkeit erhält. Mit dieser Wiederherstellung mag ein Beweis mehr für das gewonnen sein, *was* dargestellt ist: *wen* der Künstler im Auge hatte, wird wohl immer ein Rätsel bleiben.





II. Raffaels Transfiguration.

Wenn man von der Einheit eines Werkes der Bildkunst spricht, welches uns viele Personen in Thätigkeit zeigt, so muß man die Einheit der Wirkung des Kunstwerkes wohl unterscheiden von der Einheit der die Thätigkeit der dargestellten Personen zu einem Ganzen gestaltenden Handlung: die Einheit der Wirkung kann auch ohne die Einheit der Handlung vorhanden sein. Diese Thatsache haben die erzählenden Bildkünstler häufig benutzt, um für die dem Bilde fehlende Möglichkeit, eine Reihe aufeinander folgender Augenblicke wiederzugeben, einen nicht zu unterschätzenden Ersatz zu finden. Die dabei zu lösende Aufgabe ist die, daß, während für jeden Teil eine abgeschlossene Darstellung eintreten muß, dennoch die Einheit der verschiedenen Darstellungen deutlich gekennzeichnet werde. Eine einfache Reihenfolge von Bildern ist damit ausgeschlossen, da der Zusammenhang zu lose ist. Die Lösung liegt vielmehr in einer Gruppierung der Bilder, jedoch mit der Maßgabe, daß durch das Größenverhältnis der einzelnen Darstellungen zueinander und die Art ihres Zusammentretens ihr enger Zusammenhang deutlich sichtbar wird. Am besten möchte sich hierzu die gerade aus dem Bedürfnisse der hier vorliegenden Forderung zu genügen, entstandene Form der Altarwand eignen, welche sich in Sockelbild (Predella), Hauptbild und Abschlußbild (Lünette) gliedert und dennoch den Anspruch auf Einheitlichkeit der Gesamterscheinung mit Recht erhebt: so

darf sie auch auf Einheit der Wirkung rechnen, ohne welche die Einheit der Gesamterscheinung nicht zugleich eine innerlich berechtigte wäre. Wie die zeitlich aufeinander folgenden Augenblicke sich hierbei räumlich verteilen, ist unwesentlich: der Raum ist ein so enge begrenzter, daß der dadurch ermöglichte rasche Überblick sofort die beabsichtigte Folge erkennen läßt. Es sind in der That ebensowohl der Weg aufwärts wie der Weg abwärts gewählt worden. So giebt Schnorr in einer Illustration zum Tode Siegfrieds in der Holzschnittausgabe des Nibelungenliedes den Zusammenhang so, daß er in der Lünette uns die ahnungsvollen Träume der Chriemhild sehen läßt, im Hauptbilde darunter den Mord Siegfrieds und in der Predella die nächtliche Heimkehr von der Jagd mit dem Leichnam des Helden. So zeigen sich auf einen Blick die Vorahnung des schrecklichen Ereignisses, dessen Ausführung und der erschütternde Erfolg: gerade die so rasch hergestellte Zusammenfassung der Hauptmomente des ganzen Ereignisses ermöglicht die ergreifende Wirkung der tragischen Empfindung in weit reichhaltigerer und umfassenderer Weise als wenn das Hauptbild allein uns den Tod des Helden erzählte. Die Gesamtwirkung ist aber eine durchaus einheitliche, und man wird das Recht haben, in diesem Sinne dem Kunstwerke die volle Einheit zuzuerkennen: der Künstler hat alles vermieden, was diese einheitliche Wirkung stören könnte, trotzdem er an Stelle der einheitlichen Handlung das aus einer Reihe von Handlungen bestehende Ereignis gesetzt hat.

Verzichtet der Bildkünstler auf dieses Mittel und beschränkt sich auf das ihm durch die Natur seiner Kunst zunächst gegebene Feld, das einfache, für sich ein Ganzes ausmachende Bild, so legt er sich damit die schwierigere Aufgabe auf, daß innerhalb dieser so gezogenen Grenze nicht nur die Wirkung, sondern auch die Handlung eine einheitliche sei: d. h. die Thätigkeit der einzelnen Personen muß in leicht erkennbarem Zusammenhange stehen, so daß dieser sich als eine Notwendigkeit ergiebt, welche sich in unmittelbarer Wirkung und Folge äußert. Die Einheit der Handlung ist gestört, wenn die Thätigkeit

der einen oder der anderen Persönlichkeit aus diesem ursächlichen Zusammenhange heraustritt, oder wenn dieser nicht in dem Sinne ein unmittelbarer ist, daß er sich auch zeitlich in ununterbrochener Folge vollzieht.

Wendet man dies auf das berühmte letzte Werk Raffaels, die Transfiguration oder Verklärung Christi an, so möchte zunächst die Einheit der Wirkung außer Frage stehen. Unter allen Umständen kommt der mächtige Gegensatz zwischen der Hilfsbedürftigkeit in der unteren Hälfte und der Hilfsmöglichkeit in der oberen Hälfte zu überzeugender Wirkung, und zwar so, daß jede der beiden Hälften gerade für diese Wirkung die andere Hälfte verlangt: die Hilfsbedürftigkeit findet ihre Erlösung in dem Vorhandensein der hilfreichen Macht; diese selbst hätte kein Äußerungsgebiet ihrer Thätigkeit, wenn nichts Hilfsbedürftiges vorhanden wäre.

Dagegen ist es eine alte Frage, ob hier wirklich eine einheitliche Handlung oder eine Doppelhandlung vorhanden sei. Wer irgendwie Empfindung für das innerste Wesen eines Kunstwerkes hat und weiß oder herausfühlt, daß dies in erster Linie in seiner Einheitlichkeit liegt, die allein es als eine mit innerer Notwendigkeit gleich einem Organismus entstandene Schöpfung offenbart, wer irgend eine klare Vorstellung von der Art des künstlerisch schaffenden Genius hat, der, selbst ein Erzeugnis der vollendetsten Gestaltung eines natürlichen Organismus, wiederum seinerseits nichts schaffen kann, nichts als fertig und vollendet aus sich herausstellen kann, was nicht eben dieses Gepräge der auf innerer Notwendigkeit beruhenden Einheitlichkeit trägt, der wird sich nicht entschließen können zu glauben, daß Raffael am Schlusse seiner Laufbahn, nachdem es ihm gelungen war, die schwierigsten Probleme in Darstellungen mit einheitlicher Handlung zu gestalten, bei einem Werke, mit welchem er thatsächlich mit einer gegnerischen Richtung in Wettstreit trat, gerade diese wichtigste Seite des Kunstwerkes, die für ihn sonst der natürliche Ausdruck seines innersten Wesens war, bei Seite gesetzt hätte. In vollster Erkenntnis dieser künstlerischen Natur Raffaels sagt Goethe von ihm mit Bezug auf diese Schöpfung



Die Transfiguration oder Verklärung Christi. Von Raffael.
Nach dem Kupferstich von Raffael und Anton Morghen.

(Italienische Reise, Dezember 1787, Bericht, Bd. XXIX, S. 177): »Raffael zeichnete sich eben durch die Richtigkeit des Denkens aus, und der gottbegabte Mann, den man eben hieran durchaus erkennt, soll in der Blüte seines Lebens falsch gedacht, falsch gehandelt haben? Nein, er hat, wie die Natur, jederzeit Recht, und gerade da am gründlichsten, wo wir sie am wenigsten begreifen«. Es bleibt ihm immer »wundersam, daß man an der Einheit einer solchen Konzeption jemals hat mäkeln dürfen«. Und dennoch sind die Versuche, diese zweifellose Einheit des durch »Richtigkeit seines Denkens« sich auszeichnenden Künstlers aus dem Bilde selbst nachzuweisen, offenbar noch nicht gelungen, da sie mancherlei Verschiedenheiten aufweisen, die mit der richtigen Lösung fortfallen müßten, und da sie sich auch einer vollen Übereinstimmung mit dem, was das Bild thatsächlich bietet, nicht rühmen können. Und so dauert denn das »Geschwätz von der Doppelhandlung«, welches seit Menschenaltern umgeht, wie es Springer treffend bezeichnet (Raffael und Michelangelo, 2. Aufl. 1883, E. A. Seemann, II, S. 192), noch immer weiter fort.

Goethe selbst versucht folgende Lösung. »In Abwesenheit des Herrn stellen trostlose Eltern einen besessenen Knaben den Jüngern des Heiligen dar; sie mögen schon Versuche gemacht haben, den Geist zu bannen; man hat sogar ein Buch aufgeschlagen, um zu forschen, ob nicht etwa eine überlieferte Formel gegen dieses Übel wirksam könne gefunden werden — aber vergebens. In diesem Augenblicke erscheint der einzig Kräftige und zwar verklärt, anerkannt von seinen großen Vorfahren, eilig deutet man hinauf nach solcher Vision, als der einzigen Quelle des Heils«. Nach dieser Auffassung läge die Sache so einfach, daß man kaum begreifen könnte, wie eine Verschiedenheit der Auffassung überhaupt möglich wäre. Thatsächlich aber sieht keiner der Apostel die Vision, und der Verklärte wirkt auch keineswegs unmittelbar heilend auf den Kranken ein. Man wird also auch Goethes, auf dieser Voraussetzung beruhende schöne abschließende Worte nur teilweise anerkennen können. Er fügt hinzu: »Wie will man nun das Obere von dem Unteren trennen? Beides ist eins: unten

das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hilfreiche, beides auf einander sich beziehend, in einander einwirkend«: gerade dieses Einwirken aufeinander ist in der von Goethe vorausgesetzten Weise nicht vorhanden, und doch wäre gerade dies das für die Einheit der Handlung Entscheidende, während das zweifellose sich auf einander Beziehen die Einheit der Wirkung begründet und unter allen Umständen zur Folge hat.

Neuere Beurteiler des Bildes erkennen zunächst an, daß die Apostel den Heiland nicht sehen, und suchen daher die Einheit der Handlung in dem Hinaufzeigen der Apostel zu finden. Woermann in seiner »Geschichte der Malerei« (II, S. 671) sagt: »Doch ist die untere Gruppe so gedacht, als sähe sie die obere nicht: der Beschauer nur soll sie sehen, damit er auf geistigem Wege die Einheit herstelle«. Wäre dies der Fall, so läge die Einheit der Handlung nicht im Bilde selbst: sie träte erst durch die Einheit der Wirkung hervor und auch selbst dann nur, wenn der Beschauer die geistige Thätigkeit auszuführen geneigt wäre: es muß aber zu dieser der Weg mit zwingender Notwendigkeit durch den Künstler selbst gewiesen werden, und hier wäre sie thatsächlich von Seiten des Künstlers überhaupt nicht vorhanden. Springer dagegen (a. O. II, S. 190) nimmt für diese Einheit die hinaufdeutende Bewegung selbst in Anspruch: ». . . der Apostel, welcher mit der Hand nach oben weist, eine Geberde, welche auch der Apostel links in der Ecke, mit zwei anderen Jüngern den Fall ernst beratend, wiederholt. Dadurch wird die Verbindung mit der oberen Szene hergestellt, eine innere organische Einheit der Komposition geschaffen«.

Es ist keine Frage, daß dieses Hinaufweisen in der Verbindung der unteren und der oberen Szene ein wichtiges Element bildet: wohl aber ist es eine Frage, ob es diese Verbindung allein und in genügender Weise zu Stande bringen kann. Zunächst deutete es, in diesem Sinne genommen, nur auf die Thatsache hin, daß sich Christus auf dem Berge befindet, hätte aber in keiner Weise mit seinem augenblicklichen Zustande der Verklärung etwas

zu thun, von dem ja die Jünger nichts wissen. Und doch muß, um die Einheit der Handlung darzulegen, gerade dieser Zustand als ein wesentlicher auch für die Gestaltung des Bildes, für den Zustand, in welchem sich die untere Gruppe befindet, in Betracht kommen: anderenfalls bleibt er außerhalb der Handlung stehen. Sodann stimmt diese Auffassung des Hinweisens nicht mit dem Ausdruck, welchen die Apostel zeigen. Es ist nicht ein Ausdruck, welcher aus der sicheren Kenntnis einer Thatsache entspringt: er trägt vielmehr das Gepräge des fragenden Erstaunens über eine überraschende, kaum glaubliche Kunde. Diese aber kann die Erkrankung des Knaben nicht sein. Die Besessenheit war, wie aus den drei ersten Evangelien und der Apostelgeschichte hervorgeht — das Evangelium des Johannes erzählt nichts davon —, ein so häufiges Vorkommnis, eine so alltägliche Erscheinung, daß es sich zwar sehr gut begreift, wenn die Verwandten des Knaben aus persönlicher Neigung über den Anfall sich entsetzen, nicht aber daß die Apostel, welche die Heilung solcher Kranken täglich sahen (vgl. Matth. 4, 24; 8, 2 f.; 8, 16; 8, 28 ff.; 9, 32ff.), ja selbst schon dazu berufen waren solche Heilungen auszuführen (10, 8), sich in solcher Weise, wie es hier geschieht, überrascht und betroffen wären.

Die Lösung, welche eine wirkliche ursächliche Einwirkung der einen Szene auf die andere enthält und damit auch deren Berechtigung gerade hier und gerade so zu erscheinen, giebt, liegt in dem Knaben selbst: er sieht den Verklärten, und die Mitteilung dieser Thatsache ist es, welche auf die Apostel in so erstaunender, sie zum Fragen zwingender Weise wirkt.

Wie ist es nun aber möglich, daß gerade der kranke Knabe die Verklärung sieht und obendrein allein? Der Grund liegt eben in seiner Krankheit. Die Besessenheit setzt die Anwesenheit eines Teufels voraus. Der aber erkennt die Göttlichkeit des Heilandes und die ihm von diesem drohende Gefahr, und eben dies macht ihn gegen den Heiland sich aufbäumen. Als Jesus vom Meere in die Gegend der Gergesener kam, »da liefen ihm entgegen zwei Besessene . . . und sie schrieen und sprachen: Ach Jesu,

Du Sohn Gottes, was haben wir mit Dir zu thun? Bist Du hergekommen uns zu quälen, ehe denn es Zeit ist?« (Matth. 8, 28 und 29). So wie hier die Besessenen d. h. die in ihnen wohnenden Teufel schon aus der Ferne den Gottessohn erkennen (»sie liefen ihm entgegen«), ebenso ist es auch hier der Teufel, der sich in dem Knaben empört und aufschreit und von seinem Gesichte Kunde giebt. Die Verwandten fassen, wie ihre thatsächlich entsetzten Gesichter es beweisen, dies als einen neuen Krankheitsausbruch auf. Die Apostel, welche von diesem nicht entsetzt werden konnten, erfassen den Inhalt des Aufschreiens und deuten fragend in die Höhe: Dort oben soll das vor sich gehen, was Du sagst? Man betrachte die unmittelbar mit dem Knaben sich beschäftigenden Apostel. Der sitzende ältere, der die Hände wie abwehrend vor sich hält, der daneben stehende junge, der die Hände an die Brust legt, ferner der links vorn mit dem Buche sitzende — sie alle zeigen nur Erstaunen über Unglaubliches, aber kein Entsetzen, wie es sich namentlich im Gesichte des Vaters des Knaben ausspricht. Der über den jungen Apostel auf den Knaben Hinschauende blickt ruhig und wenig zum Glauben geneigt, prüfend auf den Knaben und hört dem Apostel weiter rechts zu, der zu ihm spricht und dabei auf den Knaben deutet: sie überlegen ob das wohl wahr sei. Die drei links sind offenbar die am wenigsten zum Glauben geneigten. Der eine Sitzende verkündet den entfernter Stehenden das Gehörte, indem er hinaufdeutet, die beiden Stehenden schauen, der eine wieder mit den Händen sein Erstaunen ausdrückend und doch ganz anders als der sitzende Alte — es ist als ob er dabei mit den Achseln zuckte —, der andere fast verdrießlich, auf den zu ihnen Redenden herunter. So spiegelt sich in drei Gruppen und Stufen der Eindruck des Gehörten wieder und zwar so, daß die Glaubensgeneigtheit im Abnehmen begriffen ist, eine Abstufung der Wirkung, wie wir sie nur noch in Lionardos Abendmahl wiederfinden, hier wie dort im Ausdrucke durch die meisterhafte Behandlung der Hände wesentlich unterstützt. Bei dem Knaben fällt auf, daß seine rechte Seite eine natürlichere Haltung zeigt, als die linke: die erhobene Hand hat nichts Verzerrtes, das

rechte Auge steht an der richtigen Stelle, während die abwärts gestreckte linke Hand verzerrt ist und das linke Auge in den äußersten linken Winkel des Auges gerückt ist — soll etwa die in der Tiefe haftende, noch mit letzter Kraft ihre Beute haltende Natur des Dämons angedeutet werden, während die dem Heiland zugewendete Seite bereits die Befreiung ahnen lässt?

Ist so in der unteren Szene die Kunde von der Verklärung gegeben, so zeigt uns nun die obere Szene diese selbst: ohne sie wäre der Ausbruch der Besessenheit des Knaben, wie die Verwandten sein Toben auffassen, die Verkündung des wunderbaren Gesichtes, von der die Apostel die erste Kunde hören, nicht erfolgt. Dort schwebt Christus, von Moses und Elias aus dem Himmel begrüßt, und die drei von ihm mitgenommenen Apostel kauern am Boden, vor der glanzvollen Erscheinung die Augen bergend. Hiervon erzählt das Evangelium nichts. Im Gegenteil: die Apostel sehen die Verklärung ruhig mit an, so sehr, daß Petrus sagt: »hier ist gut sein« und daran denkt, für die drei Verklärten Hütten zu bauen. Erst als das Wort aus den Wolken ertönt: »dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe, den sollt ihr hören«, erst jetzt, beim Hören, nicht beim Sehen — »Da das die Jünger hörten, fielen sie auf ihr Angesicht und erschraken sehr« —, ergreift die Jünger die Angst. Aber Raffael, der denkende Künstler, der die Stimme nicht malen konnte und sie in der früheren kindlichen Weise durch ein Spruchband nicht andeuten wollte, übersetzt die Erzählung aus dem der Bildkunst ferne stehenden Gebiete des Ohres in ihr ureigenstes Gebiet, das des Auges: die Jünger werden von dem Lichte und auch wohl von dem Gegenstande selbst, dem vereinten Schweben der drei Personen, ebenso innerlich getroffen wie äußerlich geblendet. So gewinnt der dichtende Künstler hier wie bei dem Knaben ein neues Motiv, durch das er die Szene seiner Kunst aneignet, indem er sie deren Anforderungen gemäß umgestaltet.

Fassen wir das Bild so auf, so ergeben sich eine Reihe von Stufen in der Erkennung der Göttlichkeit Christi. Die Gesundheit Suchenden werden durch die Not zum



Gruppe aus Raffaels Transfiguration.

Glauben gebracht; die Apostel unten hören von dem Verklärten, sind überrascht und teils nicht zum Glauben geneigt: das Wunder ist zu gewaltig, zu sehr von allem sonst von ihnen Erlebten sich entfernend; die Apostel oben sehen den Verklärten und müssen sich abwenden; die himmlischen Gestalten begrüßen den Sohn Gottes und huldigen ihm. Aber noch wäre seine Macht nicht allseitig anerkannt, wenn nicht das Reich des Teufels selbst sich vor ihr beugte: das geschieht in dem Knaben, indem der diesen besitzende Teufel die Nähe der Gottheit mit Entsetzen verspürt: während die Heiligen huldigen, empört sich, seine Ohnmacht erkennend, der Teufel, so daß diese beiden äußersten Gegensätze mit Notwendigkeit sich ergänzen. Diese ganze Offenbarung findet aber ihre über die Gegenwart hinausergreifende Erfüllung erst in der Existenz der Kirche: so muß auch diese, die ganze Zukunft und damit die in alle Ewigkeit reichende Bedeutung der Heilskraft des Erlösers andeutend, wenigstens symbolisch erscheinen: dies geschieht in den Diakonen, welche in ihrer ruhigen Anbetung zugleich den Zustand des Menschen andeuten, welchem durch den gefesteten Glauben das Wunder etwas Natürliches, Selbstverständliches, nicht mehr wie bei seiner ersten Erscheinung kaum Glaubliches und mit den Augen nicht zu Ertragendes ist: sie bilden also in ihrer Ruhe und Sicherheit den Gegensatz zu den erschreckten Aposteln. Die entsetzten Verwandten und die erstaunten Apostel, die ruhig aufschauenden Diakonen und die geblendeten Apostel, die anbetenden Boten des Himmels und der zurückschauernde Teufel im Knaben — alle diese scharfen Gegensätze finden ihren Grund, ihre Veranlassung und ihre Lösung in der einen, alles beherrschenden Thatsache, der Verklärung, deren Erscheinen die ganze Bewegung ursächlich veranlaßt. Hierin aber liegt die Einheit der Handlung ausgesprochen.

Springer hat (a. O. II, S. 188) darauf hingewiesen, daß Raffael für die von Kardinal Giulio de' Medici bestellte große Altartafel zuerst die »Auferstehung« in Aussicht genommen habe, zu welcher wir noch Studien Raffaels besitzen, daß er aber, als er Kunde von dem Werke seines Nebenbuhlers Sebastiano dal Piombo erhalten habe, welcher

die Auferweckung des Lazarus gewählt hatte (jetzt in der Nationalgalerie in London), die Auferstehung durch die Transfiguration ersetzt habe. Einerseits ist die Gestalt Christi aus der Liller Skizze zur Auferstehung in das zweite Bild direkt herübergenommen, andererseits trete »die enge Beziehung zwischen Lazarus' Auferweckung und der Transfiguration deutlich zu Tage. Offenbar wollte Raffael den Wettstreit auf das von Sebastiano unter Mithilfe Michelangelos betretene Gebiet der pathetisch-dramatischen Schilderung übertragen und wechselte den Gegenstand der Darstellung. Die Komposition der unteren Hälfte des Verklärungsbildes wird erst ganz verständlich, wenn man ihr die Gruppen auf dem Gemälde der Auferweckung Lazari gegenüberstellt«. Diese ansprechende Vermutung läßt sich vielleicht noch nach einer Seite hin ergänzen. Die Auferstehung ist ja gewiß das wichtigste aller Wunder: »ist aber Christus nicht auferstanden, so ist unsere Predigt vergeblich, so ist auch euer Glaube vergeblich« (1 Kor. 15,14). Aber als Gegenstand der künstlerichen Darstellung ist ihre unmittelbare Wirkung bekanntlich beschränkt auf die ungläubigen Wächter, welche die einzigen Zeugen waren: es läßt sich also außer der Gestalt des Verklärten nur das Entsetzen der erschreckten Wächter darstellen. Offenbar erschien dies Raffael zu arm dem unmittelbar wirkenden Wunder gegenüber, welches sich Sebastiano gewählt hatte: bei der Erweckung des Lazarus kamen zu dem Wunder selbst die mannigfachen Wirkungen desselben auf die verschieden gearteten Gruppen der Miterleber der Szene. Wollte Raffael in dem Wettstreite nicht zurückbleiben, so mußte er eine Szene suchen, welche ihm mindestens einen entsprechenden Reichtum an Schilderung seelischer Vorgänge darböte. Und seine geniale Schöpferkraft hat ihn nicht im Stiche gelassen: statt eine schon oft behandelte Szene zu wählen, schuf er sich eine ganz neue, welche ihm zudem einen noch größeren Reichtum seelischen Lebens zu schildern erlaubte, als es selbst bei Lazarus' Erweckung der Fall ist. Diese schöpferische Thätigkeit liegt nun aber nicht in dem Zusammenstellen der zwei Szenen, welche nach der Erzählung des Lukas an verschiedenen Tagen,

nach der des Matthäus aber an demselben Tage vor sich gingen und zwar in diesem Falle so, daß eine Gleichzeitigkeit notwendig war: sie liegt vielmehr darin, daß er die Verklärung zuerst durch den Teufel selbst infolge seines dämonischen, die Gottheit erkennenden Wesens schauen und denen verkündigen läßt, welche von dem Ereignisse jetzt schon wissen durften. Durch sein Entsetzen, welches in seiner Wirkung auf den Knaben dessen Angehörigen als neuer Ausbruch der Krankheit erscheinen muss, zeigt sich nicht nur der Knabe selbst in lebhaftester Bewegung, sondern auch die Verwandten erschrecken aufs neue und wohl noch heftiger als früher, da sie hier Heilung gehofft hatten und Unerwartetes, Rätselhaftes miterleben. Im Gegensatze dazu entwickelt sich die reiche Stufenleiter der Empfindungen, welche durch die Verklärung mittelbar in den Aposteln unten, unmittelbar in allen Teilnehmern der oberen Szene hervorgerufen werden. Diese Empfindungen alle, sowie ihre Äußerungen haben aber nur eine Quelle, wodurch die ganze Handlung als einheitliche zusammengehalten wird. So hat Raffael ein Werk geschaffen, das trotz des Reichtums der Persönlichkeiten und ihrer verschiedenen Daseinsarten dennoch sich in allen seinen Gestalten und ihren Bethätigungen aus einer einzigen Thatsache entwickelt, so wie es Lionardo in seinem Abendmahle gethan hat: nur war hier die Szene einfacher, die Persönlichkeiten einheitlicher Art. Die rasch voranschreitende Kunstentwickelung duldete aber diese feierliche Einfachheit der symmetrischen Kompositionsweise nicht mehr: da zeigte Raffael mit seinem letzten Werke, wie die immer freier werdende, immer mehr das Gepräge der natürlichen Erscheinung des wirklichen Daseins suchende Gestaltung der Szenen doch noch zu einer harmonischen Schöpfung sich zusammenschließen könne, wenn nur die beherrschende künstlerische Kraft nicht fehlt und von dem unentwegten Sinne für das Maßvolle erfüllt ist.

III. Cornelius und das Weltgericht.

Das Jahr 1883 sah die Säkularfeier von zwei großen Meistern der Malerei: die vierhundertste Wiederkehr des Geburtstages von Raffael und die hundertste Wiederkehr des Geburtstages von Cornelius wurden von einer dankbaren Nachwelt gefeiert. Aber welch ein Unterschied trat dabei hervor! Des großen Italieners Geburtsfest gab Veranlassung nicht nur zu einer internationalen Feier in seiner Geburtsstadt — auch im Auslande, besonders in Deutschland wurde der Tag an vielen Orten festlich begangen. Des großen Deutschen Festtag ging im Auslande, besonders in Italien, das in Rom damals noch die ersten großen Schöpfungen des Meisters besaß, klanglos vorüber, und in Deutschland war von einer die Gesamtheit der Nation oder auch nur ihre Gebildeten ergreifenden Feier keine Rede. Einsam ragten die Orte hervor, an welchen er geschaffen hatte: allen voran die Nationalgalerie in Berlin, dann Düsseldorf, München, und schließlich holte auch Frankfurt das zuerst Versäumte nach. Aber auch hier waren es überall nur verhältnismäßig kleine Kreise. Dieser Thatsache gegenüber ist wohl die Frage berechtigt, wie es kommt, daß der Meister, welcher die deutsche Kunst durch Hebung ihrer inneren Bedeutung nicht nur mit neuem Gehalte erfüllen, sondern sie auch zum Ausdruck des nationalen Wesens machen und ihr außer dem allgemein menschlich nachfühlbaren auch ein volkstümliches Gepräge aufdrücken wollte, dennoch zu einer eigentlichen

Volkstümlichkeit nicht hat gelangen können, daß sogar in künstlerischen Kreisen die Einwirkung dieses schöpferischen Geistes rasch, ja man möchte der immer mehr zur Herrschaft gelangenden naturalistischen und koloristischen Richtung gegenüber sagen, spurlos vorübergegangen ist. Beobachtet man zugleich, wie mit dieser Entwickelung ein reißend zunehmendes Wachstum an Inhaltslosigkeit und Unbedeutendheit der Motive hervortritt, die sich nur verhältnismäßig selten über das Alltägliche des Lebens erheben und dann meist nur so, daß sie an historisch Bedeutendes anknüpfen, während die eigentliche dichterische Schöpfung sich am liebsten auf die äußere Erscheinung beschränkt, so schließt sich wohl von selbst die weitere Frage daran, ob Cornelius in der That bereits als überwundener, nur einer historischen Betrachtung würdiger Gegenstand angesehen werden müsse, oder ob er nicht doch noch ein recht wertvolles, bedeutsames Element in der Kunstentwickelung zu bleiben berechtigt sei, dessen höhere Beachtung, dessen eifriges, ebensoweit von Vergötterung wie von Verwerfung entferntes Studium niemand mehr von Nutzen sein könnte als der Kunst und den Künstlern selbst. Die wirklich großen Meister haben es wie die wahrhaft großen Staaten von jeher verstanden, alle keimfähigen Elemente in sich aufzunehmen und ihrer eigenen Natur gemäß zu verarbeiten, von Malern wohl keiner in höherem Grade als der gerade dadurch in seiner Entwickelung rastlos und ununterbrochen vorwärtsschreitende Raffael: an dem Großen und Bedeutenden einfach vorübergehen, weil es nach einer anderen Richtung hinlenkt, führt notwendig zur Einseitigkeit und Kleinlichkeit. Sollte daher eine maßvolle Rückkehr zu Cornelius, eine Wiederanknüpfung an das, was ihm bleibend als groß angehört, ohne das zu übersehen, was ihm als Schwäche und Verkennung des Wertvollen entgegenstehender und von ihm verworfener Richtungen anhaftet, nicht ein frischer Lebenskeim der Malerei werden können, so wie sein eigenes Auftreten unleugbar ein solcher gewesen ist? Der richtige Weg dazu möchte sein, sich in vorurteilsfreier Weise die Stellung klar zu machen, welche Cornelius in der Kunstentwickelung einnimmt. Nur wenn

man sieht, wie er seine Kunst aufgefaßt und verwendet hat, welche Stellung er für sie in Anspruch genommen und welche Stellung sie thatsächlich einnimmt, läßt sich erkennen, inwieweit er im Widerspruch mit seiner und unserer Zeit steht, was an ihm nicht nur groß, sondern auch bleibend ist.

Von allen seinen Werken möchte gerade nach dieser Seite hin den besten Einblick in sein Denken und Schaffen das Werk gewähren, auf dessen Wirkung er wohl die größte Hoffnung gesetzt hat und dessen Erfolg der am wenigsten bedeutende, wenigstens der am mindesten allgemein anerkannte war. Das »Weltgericht« in der Ludwigskirche in München, von Cornelius durchaus eigenhändig ausgeführt, sollte seinen zweifelhaft gewordenen Ruf als Maler wiederherstellen — und hat gezeigt, daß gerade das malerische Element seine schwächste Seite war. Es sollte beweisen, wie die volle Kraft des Meisters sich erst auf religiösem Gebiete entfalten werde — und hat geoffenbart, daß diese Kraftentfaltung nicht in dem Sinne wirkte, welchen der Meister voraussetzte, daß die Mitwelt — und wir können uns noch nicht als Nachwelt fühlen — das große Werk zwar bewunderte, aber ihm gegenüber doch kalt blieb. Es sollte die schwankende Stellung des Künstlers in München aufs neue befestigen — und ist der nächste Anlaß geworden, daß er einen anderen Boden suchen mußte, auf welchem er festere Wurzeln schlagen könnte.

Der Grund liegt keineswegs in erster Linie in der ungenügenden Farbenwirkung, welche mit dem wachsenden Interesse für die Farbe und ihr Recht in der Malerei nicht im Einklange war. Er liegt auch nicht darin, daß der Gegenstand veraltet wäre und uns in religiösem Sinne kein Interesse mehr abzugewinnen vermöchte. Der Grund liegt vielmehr darin, daß Cornelius für die Kunst eine Stellung in Anspruch nahm, welche sie in unserer Kultur nicht mehr beanspruchen kann, und daß er, indem er mit genialer Rücksichtslosigkeit die Konsequenzen aus seiner Voraussetzung zog, sich mit der modernen Auffassung der Kunst in einen verhängnisvollen Widerspruch setzte, welchen alle Bewunderung für die Lauterkeit

seiner Tendenz und die Großartigkeit seiner Durchführung nicht beseitigen kann.

Es erscheint uns modernen Menschen als ganz selbstverständlich, daß die Kunst da sei, um eine ästhetische Wirkung auszuüben: wir sind daher gewöhnt, dem Kunsterzeugnis mit dem Urteil »schön oder nichtschön« entgegenzutreten. Und doch ist dies ein Standpunkt, welcher nur einer bestimmten Kulturstufe entspricht; wird er auf eine andere unterschiedslos angewendet, so ergiebt sich ein Widerspruch zwischen dem Ziele der Kunst und dem Ausgangspunkte der Kritik. Wie man in der Kunstgeschichte schon längst anerkannt hat, daß die bildlichen Erzeugnisse lange dauernder altertümlicher Kunstepochen in der That als nichts anderes zu betrachten sind, denn als eine allgemein verständliche Bilderschrift, in welcher erst ganz allmählich neben das Ziel Deutlichkeit und Vollständigkeit zu erreichen, das andere Ziel tritt, dies zugleich so zu erstreben, daß eine schöne Wirkung erzielt werde, so wird sich auch die Ästhetik des bequemen Verfahrens entledigen müssen, welches die Entstehung der Kunstthätigkeit in unmittelbare, kausale Abhängigkeit von dem Idealen, dem Schönen setzt oder sie geradezu als die Verkörperung der »Idee«, als den Inbegriff der Schönheit betrachtet: die Ästhetik muß aus ihrer etwas schwindligen Höhe der Deduktion und Konstruktion herabsteigen und suchen, sich mit den Thatsachen der geschichtlichen Entwickelung in Einklang zu setzen (vgl. oben S. 34). Da wird sich denn herausstellen, daß bei dem was wir mit vollem Rechte als Kunsterzeugnisse in Anspruch nehmen, trotz des von Anfang an vollgiltig vorhandenen Kunstcharakters, keineswegs auch von Anfang an eine ästhetische Absicht vorgewaltet hat, daß vielmehr eine solche erst eingetreten ist, nachdem eine lange Übung der Kunstthätigkeit die Empfänglichkeit für das Urteil erst hervorgerufen und sehr allmählich gezeitigt hatte. Die Empfindung »schön« ist erst eine Folge der Kunstthätigkeit, nicht aber deren ursprüngliche Veranlasserin. Erst nachdem sie als eine selbständige Empfindung zum Bewußtsein gekommen ist, kann sie das Ziel einer Kunstdarstellung und damit deren Veranlasserin werden. Eine Betrachtung

der kunstgeschichtlichen Entwickelung lehrt deutlich, wie auch das Kunsterzeugnis zuerst ein Werkzeug zur Erreichung irgendeiner Absicht gewesen und somit einer Notwendigkeit entsprungen ist, und wie erst eine Befreiung von diesem Dienstverhältnisse die Erzielung einer nur ästhetischen Wirkung ermöglicht hat. Der Prozeß dieser Befreiung läßt sich nirgends deutlicher verfolgen als an den dem Kultus dienenden Kunsterzeugnissen: erst sind sie das dem Bedürfnisse und somit der Notwendigkeit entsprungene Werkzeug, welches dem Gläubigen einen sinnlich erfaßbaren Anhaltspunkt für das Verständnis der Gottheit und den Verkehr mit ihr geben soll. Nur sehr langsam wird die hiermit im Keime gegebene Möglichkeit, auf die Phantasie des Gläubigen nicht nur religiös, sondern auch ästhetisch zu wirken, zum Leben erwachen: dies ist der Augenblick, in welchem aus der handwerksmäßigen Thätigkeit der Verfertiger von Kultusgegenständen die individuelle Auffassungsweise einer künstlerischen Empfindung sich herauslöst und eine wirkliche Kunstentwickelung im ästhetischen Sinne des Wortes beginnt. Aber noch muß sich der Künstler, wenn er seine eigentümliche Auffassungsweise aussprechen will, vorsichtig an Nebensachen halten, und nur langsam darf er auch den Hauptgegenstand als Träger seiner persönlichen Empfindungsweise verwenden, bis endlich die ästhetische Auffassung die Herrschaft gewinnt und für den Beschauer wie für den Künstler die Hauptsache wird. Nun kehrt sich allmählich das Verhältnis um: der Kultusgegenstand giebt nur die Veranlassung, ja man kann sagen den Vorwand für die rein ästhetisch gedachte Darstellung her, bis dann endlich auch dieser Rest beiseite geworfen und der einfach menschliche Inhalt für das neue, unverhohlen ausgesprochene Ziel als nicht nur genügend, sondern geradezu als erforderlich erkannt wird (vgl. oben S. 34—41 die dort von einem anderen Gesichtspunkte gegebene Darlegung dieses Vorganges). Ein Blick auf die Götterdarstellungen der alten Welt, besonders die der Aphrodite, zeigen diesen Gang deutlich; nicht minder thun dies die Kultusdarstellungen der christlichen Kunst, hier besonders die der höchsten

Heiligen, der Madonna, welche durch ihre Beziehung zum Kinde für genrehafte Motive eine ganz besonders günstige Veranlassung bot[1]. Zur Verfolgung dieses Weges muß aber die betrachtende Menschheit erzogen werden: sie muß zuerst lernen, daß die Kultusbedeutung durch die ästhetische Wirkung nicht beeinträchtigt zu werden braucht — ein Bildungsgrad, welchen auch heute die große Masse noch nicht besitzt: gerade die ästhetisch wertlosesten, ihre Heiligkeit durch Häßlichkeit und alterndes Aussehen bewährenden Bildwerke, wie die schwarzen Madonnen, sind die am höchsten verehrten, und Sansovinos reizvolle Marmorgruppe in S. Agostino zu Rom ist eine Ausnahme von größter Seltenheit. Die betrachtende Menschheit muß aber ferner lernen, daß einer heiligen Darstellung die symbolische Kraft der Andeutung einer über sie erhabenen und der getreuen Wiedergabe sich entziehenden Existenz nicht verloren zu gehen braucht, wenn die Art der Darstellung nach realistischer Wahrscheinlichkeit strebt — eine Forderung, die wohl noch schwerer zu erfüllen ist als die erste: die realistische Darstellungsweise führt, je entschiedener sie auftritt, mit um so unbedingterer Notwendigkeit zur Annahme einer entsprechenden realistischen Existenz, und eine solche als eine nur andeutende, eine göttliche Hoheit verhüllende und diese doch zur Ahnung bringende zu betrachten, mag wohl mit zu dem Schwersten gehören, was der menschlichen Phantasie zugemutet werden kann. Man denke an die Rembrandtsche Holzhackerfamilie in Kassel: die menschliche Bedürftigkeit tritt freilich in ergreifender Weise zu tage, aber aus diesem Zustande herauszulesen, daß gerade hier der Erlöser der Menschheit zu finden sei, ist mit Hilfe des Bildes allein kaum möglich. Es ist daher auch nicht zu verwundern, daß dem Bilde die religiöse Bedeutung ganz abgesprochen worden ist. Hat aber die be-

---

[1] Nach diesem Gesichtspunkte und mit Nachweisung dieser Entwickelung habe ich in dem Texte zu den Eissenhardt'schen Radierungen der »Städel'schen Galerie in ihren Meisterwerken älterer Malerei« die Bildwerke geordnet (vgl. S. 3), darunter die Madonnen S. 4—10 (Leipzig, E. A. Seemann).

trachtende Menschheit diese Schritte gemacht, hat sie gelernt, daß eine Kultusdarstellung zugleich religiös und schön, zugleich religiös und realistisch wahr sein kann, so wird sie sich auch daran gewöhnt haben, eine Kultusdarstellung in erster Linie als einen Gegenstand ästhetischer Betrachtung anzusehen, und wird die ihr ursprünglich eigene, lehrhafte Wirkung von ihr weder erwarten noch verlangen. Wird aber, trotz der herrschend gewordenen ästhetischen Anschauungsweise, für eine nach ästhetischen Grundsätzen geschaffene Kultusdarstellung dennoch und in erster Linie eine lehrhafte, auf das religiöse Gemüt, auf die religiöse Phantasie zielende Wirkung mit dem praktischen Erfolge einer Bußpredigt erstrebt, so treten Mittel und Zweck des Bildes ebenso wie die ästhetische Bildung der Betrachter und die Aufgabe der Darstellung in einen Widerspruch, welcher dem Bilde den einheitlichen Charakter nicht gewinnen läßt und der Wirkung auf die Beschauer die Unmittelbarkeit und die zwingende Macht raubt. Und diesen Widerspruch hat Cornelius mit seinem »Weltgericht« wachgerufen.

Diese Thatsache hängt mit der eigentlichen Größe von Cornelius aufs engste zusammen. Gerade er hatte klar erkannt, daß mit der bisherigen, in die ödeste Verflachung führenden Kunstüberlieferung gebrochen werden müsse, daß ein neuer Lebenskeim für die Malerei unbedingt notwendig sei. Er suchte und fand ihn, indem er auf eine frühere Kunstepoche zurückgriff und ihr außer dem einfacheren Kunstmittel inbezug auf die Darstellung, die Bevorzugung der Zeichnung, auch den tieferen Gehalt der Erfassung der Rätsel des Menschendaseins in der Form der geheiligten religiösen Überlieferung entnahm. Als er in den Glyptothekfresken und zwar im Göttersaale dasselbe Problem im Gewande der hellenischen Mythologie behandelte, hatte er reichen Beifall gefunden: der tiefe Gehalt konnte empfunden werden, ohne daß die Form, in welche er ihn kleidete, einen anderen Anspruch gemacht hätte als den einer dichterischen Existenz, welche den Glauben an eine reale Wahrheit nicht verlangte. Da konnte die ideale Wahrheit des Vorganges um so kräftiger wirken. In der Ludwigskirche wird die Sache anders. Hier verlangt die

Erscheinungsform den Glauben an die reale Wahrheit; sie kann somit von dem auf solche Weise in Anspruch genommenen Gemüte nicht zugleich als ein Erzeugnis dichterischer Phantasie Anspruch auf rein künstlerische Wertschätzung erheben, und daher auch nicht den Erfolg einer unmittelbaren Wirkung nach der ästhetischen Seite hin erzielen. Der Widerspruch erhebt sich von zwei Seiten her. Das gläubige Gemüt bedarf des reichen künstlerischen Apparates nicht, ja es wird in seiner Unbefangenheit gestört, wenn eine doch immerhin individuelle Auffassungsweise der heiligen Gegenstände sich an die Stelle des allgemeingiltigen Glaubens drängt, der sich mit der Thatsache im großen und ganzen wohl abzufinden wußte, der aber sofort auf Zweifel und Bedenken stößt, sobald ein allgemeiner Glaubenssatz eine bestimmte, ausgeprägt individuell gefärbte Gestaltung annimmt. Das künstlerisch empfindende Gemüt dagegen wird durch den Anspruch gestört, daß es hier nicht bloß ästhetisch empfinden, sondern dem als ästhetisch Empfundenen noch eine reale Wahrheit zugestehen soll, welche ihm in der gerade so gestalteten sinnlichen Auffassung vielleicht ebenso widerstrebt, wie es bereit ist, die dem Vorgange zugrunde liegende ideale Wahrheit anzuerkennen. Stände die christliche Mythologie der Annahme ihrer realen Existenz ebenso anspruchslos gegenüber wie die hellenische, so wäre eine unbefangene Auffassung eines solchen Werkes auch dem ästhetisch empfindenden Menschen möglich gemacht.

In früheren Zeiten war das anders. Wenn im vierzehnten und im fünfzehnten Jahrhundert deutsche und italienische Künstler »Weltgerichte« schufen, so standen sie mit den Beschauern auf dem gleichen Standpunkte, welcher die reale Wahrheit des Vorganges in keiner Weise bezweifelt. Demgemäß gab es auch ganz bestimmte Punkte, an welchen in keiner Weise gerüttelt werden durfte und welche die Grenze für die individuelle Freiheit des zugleich auch auf ästhetische Wirkung ausgehenden Künstlers bildeten. Da war unter dem als Weltrichter erscheinenden Christus der Ort der Auferstehung mit möglichst deutlicher Betonung dieser Handlung; da schieden

sich die Guten und die Bösen: jene wurden von den Engeln, diese von den Teufeln in Empfang genommen und nach ihren neuen Wohnstätten geleitet. Paradies und Hölle bildeten gesonderte Räume, durch Aufbau von Felsenmassen klar von der Erde, dem Schauplatze des Gerichtes und der Auferstehung, geschieden, in vollster Übereinstimmung mit der damals herrschenden kosmischen Weltanschauung. In dem strenge gesonderten Raume konnte sich nun auch Satan selbst präsentieren als Mittelpunkt der um ihn sich gruppierenden Kreise der Gemarterten, deren Qualen mit besonderer Vorliebe und mit der dem Mittelalter eigentümlichen Erfindungsgabe für die ein angenehm-schauerliches Gruseln erweckende Grausamkeit (vgl. oben S. 109) geschildert werden. So sehen wir es in offenbarem Anschluß an Dante bei Giotto in der Arena zu Padua, bei Orcagna in Sta Maria Novella, bei dem Meister des Weltgerichtes im Campo Santo zu Pisa, so selbst bei dem milden Fiesole, der sich freilich bei der Schilderung des Reigentanzes der Seeligen und des Einzuges in das Paradies offenbar heimischer gefühlt hat. Deutsche Werke begnügen sich lieber mit der Andeutung der beiden Behausungen und schildern das Hineinführen, ohne den Satan selbst in Mitleidenschaft zu ziehen: so auf einem Bilde im Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Nr. 178), auf dem berühmten Bilde in der Marienkirche zu Danzig, so auf dem neuerdings wieder freigelegten großartigen Wandbilde über dem Triumphbogen im Ulmer Dome (vgl. Zeitschrift für bildende Kunst 1883, S. 205). Hier ist es überall gleichmäßig die gewaltige Predigt, welche mit der ganzen Kraft der Eindringlichkeit, wie sie nur die Anschauung zu gewähren vermag, sich an die Gläubigen wendet, um praktisch in ihre Lebensführung einzugreifen. Hier ist aber auch zugleich überall von seiten des Künstlers das Bestreben, diese Predigt im einzelnen künstlerisch ergreifend zu gestalten, sodaß das Auge zugleich gerne bei dem Anblicke verweilen und die Sprache des Bildes dadurch nur um so ergreifender, eindringlicher, haftender werden möchte. Dabei blieb die Überlieferung in der Darstellung des Weltrichters wohlbewahrt, sodaß sein Ausdruck der »bürgerlichen Ehrbarkeit«,

wie ihn Schnaase treffend bezeichnet (VIII, S. 258), wie auf dem Danziger Bilde, sich erhielt, während die dichterische Schöpferkraft des Künstlers inbezug auf die Motive sowohl wie die Darstellung selbst sich in den Nebenfiguren frei bewegt und ebensowohl tief Ergreifendes wie durch seine Schönheit Überraschendes hervorbrachte.

Ganz anders wurde es in der Renaissancezeit, als das Individuum mit seiner überwältigenden Kraft und seiner Fülle naiven Selbstbewußtseins sich vordrängte und gegen die Überlieferung auftrat, als zugleich durch den humanisierenden Einfluß der antiken Weltanschauung die Schärfe der mittelalterlichen Auffassung von der Unerbittlichkeit des Weltrichters eine erhebliche Abschwächung erhielt und in den gebildeteren Kreisen eine Auflehnung gegen die Verdammungssucht und die trotz des Erlösungstodes drohend vorgehaltene ewige Verderbnis entstand. Wir wissen, daß die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben und die dadurch ermöglichte Erlösung auch in Italien lebhaft ergriffen wurde, und daß gerade der Kreis, in welchem sich der große Meister individuellster Auffassung bewegte, von solchen Gedanken erfüllt war. (Springer, Raffael und Michelangelo, II, S. 303.) Und gerade ihm wurde der Auftrag zuteil, ein Weltgericht zu schaffen. Michelangelo sträubte sich lange dagegen. Die vorgeschützte Abwendung von der Malerei mag wohl nur ein Vorwand gewesen sein — der Gegenstand selbst konnte ihm nicht zusagen: er sollte die Verurteilung zu ewiger Verdammung malen, an die er selbst kaum glauben mochte. Und als er sich der Ausführung nicht entziehen konnte, so gestaltete er das Weltgericht so eigenartig, so sehr nach der nur ihm, nicht der Kirche eigentümlichen Auffassung, daß der Widerspruch der kirchlichen Partei kein Wunder ist. Die Nacktheit der Gestalten traf sicherlich nicht den Kernpunkt des Widerspruches: hat doch selbst der fromme Fiesole die Auferstehenden, Männer sowohl wie Frauen, in voller Nacktheit gemalt, ebenso wie die anderen Meister diesseits und jenseits der Alpen, allen voran Signorelli in der Marienkapelle im Dome zu Orvieto, und weder in Italien noch in Deutschland hatte man Anstoß an solcher Darstellung genommen; die Maler

aber ergriffen die Gelegenheit, den nackten Körper in den Bereich ihrer Schöpfungen zu ziehen, um so lieber, als er hier durch die Natur der Sache ebenso gerechtfertigt war wie bei der Darstellung von Adam und Eva im Paradiese. Zudem hat sich bei Michelangelos Werk auch nach der Thätigkeit des Daniello da Volterra, welcher es übernahm, die allzuauffälligen Blößen zu bekleiden und dafür den Spottnamen des »Hosenmachers« erntete, der Eindruck der Unkirchlichkeit nicht verloren: er kann es auch nicht, da er weit tiefer liegt.

Die herrschende Auffassung des großen Werkes geht dahin, daß die Werkzeuge des Leidens Christi herbeigeschleppt werden als die »stummen Ankläger der Verdammten, welche jetzt ihr Urteil empfangen. Und so rufen denn auch die Marterwerkzeuge, welche die einzelnen Heiligen vorweisen, zur Rache auf und rechtfertigen das strenge Gericht« (Springer, Raffael und Michelangelo, II, S. 275). Ebenso sagt Lübke in seiner »Geschichte der italienischen Malerei« (II, S. 123), »daß rings der Kreis der Apostel fast drohend herandrängt, die Zeichen ihres Martertums vorweisend, als wollten sie dadurch zu unbarmherziger Rache auffordern.« Wollte man es auch für möglich halten, daß Heilige, zumal im Himmel, so unheilig empfinden könnten, daß sie statt an Vermittelung und Versöhnung, vielmehr an Rache dächten und »sich brüsten mit den Zeichen und Werkzeugen der Qualen, die sie erduldet« (Woermann, Geschichte der Malerei II, S. 588), so fragt es sich doch, wie eine solche Auffassung zu den thatsächlich vor uns stehenden Gestalten stimmt. Da erblicken wir in der That nur scheues Zusammenducken wie bei Laurentius, furchtsames Zusammenfahren wie bei Petrus und Bartholomäus, ein Hinhorchen wie nach etwas Unglaublichem, Unfaßbarem, wie bei Adam, Angst und Entsetzen bei der ihn wie ihre Stütze erfassenden Eva, bei der sich in den Schoß der Mutter flüchtenden Tochter — das Niobemotiv vor Auffindung der Niobegruppe —, wehevolles, verzweifelndes Sichabwenden und Sichverhüllen bei der Maria. Der ganze Himmel scheint in Empörung — sollte das wirklich eine Folge der Zustimmung zu dem Richterspruche sein und nicht vielmehr

der Überraschung, weil dieser Richterspruch mit seiner Verdammnis gegen die Erwartung, gegen die Bestrebungen und Bemühungen der Heiligen, der Märtyrer und vor allem der Mutter Gottes ausfällt? Und sollte das Entgegenhalten der Marterzeichen nicht vielmehr die Bedeutung haben: So haben wir gelitten, und das soll nun umsonst sein? Wozu der durch unser Handeln und Leiden errungene Überschuß an guten Werken, der den Sündern zu Gute kommen sollte? In stürmischer Eile werden Christi Marterwerkzeuge selbst herbeigeschleppt — sollen sie nicht noch im letzten Augenblicke den Richter mahnen, daß er ja selbst den Versöhnungstod erlitten hat und zwar nicht um der Gerechten, sondern um der Sünder willen, womit diese Verdammung so gar nicht übereinstimmt? Maria kann das Schreckliche nicht sehen — sie wendet sich ab und verhüllt sich; am unerwartetsten und härtesten ist das erste Paar betroffen, durch dessen Schuld die Sünde in die Welt gekommen ist und das jetzt die »Wohlthat Christi,« den Versöhnungstod, durch welchen alle Schuld gesühnt sein sollte, aufgehoben und zunichte gemacht sieht. Diesen Sachverhalt erklärt nur eine andere Auffassung. Michelangelo konnte sich dem Auftrage das Weltgericht zu malen nicht entziehen: da malte er es so, daß der unerbittliche Richter mit seiner Verdammung im Widerspruch mit all den Zeugen der Milde und Barmherzigkeit, ja mit dem eigenen Versöhnungstode steht.

Wie Michelangelo mit sich gekämpft hat um dem Auftrag im Sinne der Kirche gerecht zu werden, zeigt die Stelle in einem Briefe an Vittoria Colonna, wo er seine Überzeugung und die kirchliche Ansicht dadurch in Einklang zu bringen sucht, daß er auf die doppelte Ankunft Christi hinweist. »Von einer doppelten Ankunft Christi lesen wir in den heiligen Schriften. Das erste Mal ist er voll süßer Milde und zeigt nur seine große Güte und Barmherzigkeit. Das zweite Mal aber kommt er gewappnet und offenbart seine Gerechtigkeit, seine Majestät und Allmacht. Dann wird es keine Zeit geben für Barmherzigkeit und keinen Platz für Gnade« (vgl. Springer, a. a. O. II. S. 270). Thatsächlich treten in den heiligen Schriften zwei einander widersprechende Anschauungen hervor: die eine predigt von einer ewigen Ver-

dammnis z. B. Matth. 25,41: »Gehet hin von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das bereitet ist dem Teufel und seinen Engel« und V. 46: »Sie werden in die ewige Pein gehen; aber die Gerechten in das ewige Leben«; Offenb. Joh. 20, 10: »Sie werden gequält werden von Ewigkeit zu Ewigkeit«; die andere Anschauung vertritt die allgemeine Erlösung, so besonders Paulus: Tim. 1, 15: »Christus ist gekommen die Sünder selig zu machen«; 2, 4: »Christus will, daß allen Menschen geholfen werde und zur Erkenntnis der Wahrheit kommen«; 2, 6: »er hat sich selbst gegeben für alle zur Erlösung«: 1 Thess. 5, 9: »denn Gott hat uns nicht gesetzt zum Zorn, sondern die Seligkeit zu besitzen durch unsern Herrn Jesum Christum«. Die erstere Ansicht ist aus begreiflichen Gründen von der Kirche angenommen worden; die letztere dagegen stimmt durchaus mit der Überzeugung, welche Michelangelo in seinen Dichtungen ausspricht, also da wo er sich durchaus rückhaltslos gehen lassen konnte, wo keinerlei äußerer Zwang, mit dem er sich so gut wie möglich auseinander setzen mußte, hemmend auf seine Auffassung einwirkte. So ruft er in einem Sonette, in welchem er den Glauben, jene Kette, an die sich jede himmlische Gabe knüpft, die »Gabe der Gaben« erfleht:

»Du geiztest mit dem Leben nicht und könntest
Den Schlüssel uns des Himmels vorenthalten?
Dann floß vergebens ja dein Blut hienieden!«

Gerade dieser Versöhnungstod erfüllte Michelangelo aufs tiefste; sein letztes, höchstes Ideal war Christus am Kreuze, das untrüglichste Zeugnis für die Erlösung. An ihn, den leidenden, wendet er sich voll Vertrauen:

»O Fleisch, o Blut, o Kreuz und bittrer Tod,
Macht mich gerecht! Nehmt fort der Sünde Schmach,
Die mein und meiner Väter traurig Erbe!«

»Du allein bist gut,« fügt er hinzu; »Deine höchste Liebe wird meinem widerspruchsvollen Zustande zu Hilfe kommen: ich bin dem Tode so nahe und von Gott so entfernt.« Und wenn er des Blutes Christi gedenkt, so lernt er daraus verstehen, daß, wie sein großes Martyrium endlos gewesen, ebenso auch die Gaben seiner Liebe ohne Maß seien.

Springer schildert dies Verhältnis (a. a. O., II, S. 305) sehr schön: »In der göttlichen Liebe findet er jetzt allein das Heil, auf welches ihn die Nähe des Todes dringend hinweist. Den Glauben brennt er zu erlangen, der ihm durch eigne Schuld fast entschwunden, auf die Gnade setzt er seine einzige Hoffnung, denn:

> Durch eignes Wohl kann niemand dir sich weihen,
> Giebst du ihm nicht von deiner Gnade Kunde.

Sein Auge wendet sich immer und immer wieder zu Christus am Kreuze, dessen Blut die verheißene Erlösung gebracht und die menschliche Schuld getilgt:

> Wie keine Marter deiner gleich erschien,
> So sei auch deine Gnade ohne Maßen.«

Und in einem anderen Sonette sagt Michelangelo:

> Mein Herz erfreut nicht Meißeln mehr und Malen,
> Daß es sich nur zur Gottesliebe wende,
> Die ausgespannt am Kreuz die Hand uns reichet.

War das der Gedankenkreis und die religiöse Stimmung, welche der seit 1534 eintretende Verkehr mit Vittoria Colonna bewirkte oder doch zu lebendigerem Bewußtsein brachte, so muß mit ihm das seit 1535 begonnene große Werk, zumal bei einem Meister, der wie Michelangelo stets seine eigenste Empfindung in seinen Schöpfungen wiedergab, in innerem Zusammenhange stehen. Dieser aber ist der der Auflehnung gegen eine Anschauung, welche zwar von der Kirche gelehrt wurde, die aber einer tieferen und reineren christlichen, in der heiligen Schrift obendrein sehr wohl begründeten Auffassung widerstreiten muß.

Während nun Michelangelo in Christus selbst die kirchliche Anschauung von dem einen Teil der Menschheit erbarmungslos verdammenden Weltrichter darstellt, bringt er seine persönliche Überzeugung in dem Entsetzen und der Überraschung der Heiligen und der Märtyrer zum Ausdruck. Aus demselben Gefühle des Widerspruches gegen die erbarmungslose Verdammung ist aber auch die Darstellung der Auferstehenden entsprungen. Einerseits werden die Guten emporgezogen, und nicht zum wenigsten durch das gläubige Gebet, wie es die Gruppe lehrt, in welcher der

Auferstehende am Rosenkranz hinaufgezogen wird — eine ebenso ausdrucksvolle wie klar verständliche Hindeutung auf die entscheidende Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben: es ist Thatsache, daß »die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben viele der besten und angesehensten Männer Italiens tief bewegte und begeisterte Zustimmung fand« (a. a. O. II, S. 303). Andererseits aber wenden sich die Verworfenen in stürmender Verzweiflung aufwärts; ihnen kommen die Märtyrer entgegen und zeigen die Marterwerkzeuge, durch welche den Sündern gleichfalls ein Anrecht auf den Himmel erworben worden ist: nur hier haben die Märtyrer zu helfen, weshalb sie Michelangelo, »obschon er sonst auf die Symmetrie großes Gewicht legt« (a. a. O. S. 275), nur auf dieser Seite verwendet. Um so energischer lebt in den Verdammten das Bewußtsein, daß der Versöhnungstod auch für sie stattgefunden habe, daß er in erster Linie gerade den Sündern gelte, daß es ein Widerspruch mit dem Wesen des Versöhnungtodes sei, wenn dessen Wohlthat nicht gerade ihnen zu gute kommen solle. Nur so läßt sich der hier zum ersten Male so mächtig auftretende und durch den Zusammenhang nur dieses einzige Mal begründete Ansturm der Sünder begreifen: ohne einen solchen Zusammenhang, ohne ein solches innere Motiv würde Michelangelo sich nicht zu solcher Darstellung entschlossen haben, so günstig es auch seiner Neigung und Begabung entgegenkommt. Das eben ist des großen Meisters Merkmal, daß er das, was er seiner Natur nach am besten und am liebsten schafft, so darstellt, daß es einer inneren Notwendigkeit zu entspringen scheint. Dasselbe gilt für die Aufregung der Heiligen und der Engel im Himmel: das der persönlichen religiösen Überzeugung entquellende Motiv stimmt vortrefflich zu der auf demselben Boden erwachsenden Neigung und Befähigung des Meisters zu einer »pathetisch-dramatischen« Darstellung.

So tritt uns in Michelangelos Weltgericht mit überwältigender Größe jene persönliche Willkür entgegen, welche das Renaissancezeitalter befähigte, der Anfang einer neuen Zeit zu werden, was ohne Bruch mit der Überlieferung nicht möglich war. Zugleich aber zeigt es uns in der Kunst-

entwickelung an einem bestimmten Beispiele den entscheidenden Augenblick, in welchem die zum Dienste des Kultus berufene Kunst von dieser bisher selbstverständlichen Gewöhnung sich gewaltsam losreißt, um dem Genius des Individuums zu folgen, der sie zum Ausdruck der eigensten persönlichen Stimmung macht, indem er ihr mit neuem Gehalte zugleich eine Formensprache aufprägt, welche im Kultus unerhört war und zu ihm nicht passen konnte. Da bedarf es nur noch eines Schrittes, und der Kultus wird überhaupt nicht mehr so ernst genommen, daß man es für nötig hält, ihm Opposition zu machen. Die Möglichkeit, in ihm Motiv und Gelegenheit für Schöpfungen zu finden, welche dem ästhetischen Bedürfnisse genügen sollen und in erster Linie künstlerischen Gesichtspunkten sich fügen, wird um so lieber benutzt, als er die fast einzige Möglichkeit bot, Werke zu schaffen, die in Konzeption und Dimension großartig blieben: die ganz vom Kultus sich lösende Malerei fügte sich mehr und mehr in geistiger und rein äußerlicher Beziehung dem Orte, welcher der Schauplatz ihrer neuen, ungebundenen Thätigkeit wurde, dem Salon, dem Kabinet, dem Boudoir.

Auf dem Entwickelungswege des Weltgerichtes ist es Rubens, welcher diese Epoche der ästhetischen Kultusdarstellung am vollkommensten repräsentiert. Rubens nimmt das Motiv des Aufstürmens der Verdammten als Gegenbild zum Aufsteigen der Erlösten als dankbarstes und seiner Tendenz entsprechendstes von Michelangelo an, verwendet aber beides in seinem Sinne, sodaß er dabei wesentlich an unser ästhetisches Empfinden appelliert. Demgemäß sind es besonders die nackten Frauenkörper, auf welche er unser Auge zieht und die er mit einem wahren Lichtstrom übergießt, während die Männer sich mit dem Schatten begnügen müssen. Und wenn er ein blühendschönes Weib von einem Teufel zur Hölle fortschleppen, ein anderes von ihm am Haare fortzerren läßt, so ruft er damit noch eine andere Empfindung wach, außer dem rein menschlichen Mitleiden mit solchem Geschicke auch das schmerzhafte Gefühl, daß die Schönheit so zerstört werden muß, die Schönheit, die zu ganz anderem Thun berechtigt gewesen wäre. Ein

solches Spiel mit den einander enge verwandten Reizen von Grausamkeit und Sinnenlust ist ein sicheres Zeichen einer abwärts gehenden Kunstentwickelung: in der Antike begegnet es uns in gleicher Verbindung bei der Dirkegruppe (vgl. oben S. 119 ff.). Dieser Tendenz gemäß überwiegen die Körperverhältnisse dieser Gruppen bedeutend die des Weltrichters und seiner Umgebung, zugleich ein Zeichen, wie bei der wachsenden ästhetischen Richtung die technischen Gesetze schärfer beobachtet werden, damit die mehr und mehr gesuchte Naturwahrheit immer entschiedener erreicht werde. Hier stimmt diese Beobachtung der Perspektive freilich sehr gut zu dem Streben nach sinnlich packender Wirkung. Michelangelo hatte sich über sie hinausgesetzt: die Gestalten im Himmel, obgleich entfernter zu denken, sind dennoch größer gehalten als die näher befindlichen Körper der Auferstehenden; ihm war der Vorgang im Himmel die Hauptsache, die Auferstehung für diese nur die Veranlassung ihrer Erscheinung. Damit erreichte er jedoch zugleich bei der beträchtlichen Höhe des Bildes für die entfernteren Gestalten größere Deutlichkeit, wie sie durch ihre Bedeutung innerhalb der Gesamtdarstellung verlangt wird. Wie sehr im Gegensatze dazu für Rubens das Gewimmel des Aufsteigens mit seinen Gemüt und Sinne ergreifenden Szenen das eigentliche Problem der Darstellung war, beweist der Umstand, daß er gerade dieses Motiv noch einmal selbständig behandelt hat als ob das Ereignis von der Seite her gesehen würde, und zwar von der Seite der Verdammten aus, sodaß der Weltrichter recht eigentlich nur der Vorwand, die äußere Gelegenheit für die Ermöglichung einer solchen Darstellung wird. Bedeutsam hierfür ist es, daß in die Zeit des »Jüngsten Gerichts« die »Amazonenschlacht« fällt: auf ihr findet dasselbe Grundmotiv von Ansturm und Absturz eine der veränderten Veranlassung gemäße Lösung. Dieses Zusammentreffen zeigt deutlich, wie die Phantasie des Künstlers von diesem Motive erfüllt war und es mannigfaltig zu gestalten suchte.

Es ist klar, daß ein Weiterschreiten auf diesem Wege von der größten Gefahr für die Kunstentwickelung sein mußte: nur der große Künstler vermochte, weil er zugleich ein großer Mensch war, seine Schöpfung so gehaltvoll zu

gestalten, daß sie nach Aufgebung der religiösen Tendenz doch noch mächtig ergreifen kann. Wo aber außer der religiösen Größe auch die menschliche Größe fehlte, da blieb nur das Bestreben, nach Effekt zu haschen und diesen durch überraschende, pikante oder möglichst gewagte Darstellungen zu erreichen, welche im besten Falle ein Staunen vor dem virtuosen Können des Künstlers zu erwecken vermögen. Da war es in der That kein geringes Verdienst, als der hohe Ernst und die Reinheit der Kunst wieder mit aller Entschiedenheit hervorgekehrt wurden, als man wieder darauf hinwies, daß die Kunst keine Dienerin der Laune und Willkür, keine feile Dirne zur Hervorbringung wollüstigen Reizes sei, daß sie vielmehr das Amt der Verkünderin und Dolmetscherin der ernstesten und heiligsten Empfindungen für sich in Anspruch nehme, daß alles, was das Menschenherz aufrege und es zu der höchsten Energie des Fühlens und Handelns über das Alltägliche hinaustreibe, das eigentliche Gebiet ihrer Wirksamkeit sei, daß sie nicht schmeichelnd den Begehrungen der Menschen nachzugeben, sondern diese, gleich einer mit göttlicher Kraft und Erhabenheit ausgestatteten Prophetin und Erzieherin zu läutern und auf den rechten Weg zu weisen habe. Dies mit vollem Bewußtsein gefordert und die Kunst auf diese Bahn gelenkt zu haben, ist das unvergängliche Verdienst von Cornelius. In dieser Beziehung wird er immer am Beginne unserer neudeutschen Malerei wie der getreue Eckhard stehen, und seine Werke werden ihre warnende Stimme immer von neuem erheben, wenn die junge Generation in allzuseligem Vertrauen auf ihr wahrheitsgetreues Schaffen in diesem bereits das Ziel, statt eines der Mittel der Malerei sehen will. In der entschiedensten Weise haben nach dieser Richtung Cornelius' erste große Schöpfungen gewirkt, sein Faust, seine Nibelungen, und in höherem Grade hätte es sein Romeo gethan, wenn dieses Werk in der Vollendung zur Durchführung gekommen wäre, wie die Anfänge sie erkennen lassen. So hatten seine Glyptothekfresken gewirkt, und so, hoffte er, sollten auch seine Fresken der Ludwigskirche wirken, zumal da er hier den höchsten, den heiligsten Stoff behandeln durfte. Aber gerade dieser

Umstand wurde die Schranke seiner Wirksamkeit. Dieser heilige Stoff verlangte den Glauben an die entsprechende reale Wahrheit, und reale Wahrheit, der Darstellung entsprechend, war durch die Art der Darstellung von vorneherein ausgeschlossen. In seiner symbolisch andeutenden Weise schuf Cornelius Werke, welche in großen Zügen den Zusammenhang des »christlichen Epos« darlegen sollten, und ebendamit trat er in Widerspruch zu der eigentlichen Aufgabe seiner Bilder, die reale Wahrheit des Geschehens zu schildern. An der nördlichen Wand des Querschiffes läßt er zu dem Kinde, welches von der Mutter gehalten wird und über welchem Gott Vater und der heilige Geist als Taube schweben, außer den Hirten auch die Könige kommen. Freilich wird dadurch der Gedanke, daß alle Stände und alle Völker dem Erlöser huldigen und der Erlösung teilhaftig werden sollen, sehr schön zum Ausdrucke gebracht, der Gedanke, welchen schon der Psalmist ausspricht: »Es werden ihn anbeten alle Könige der Erde, alle Völker ihm dienen« (71, 11): aber die Darstellung entspricht in ihrer Gesamtheit keinem geschichtlich denkbaren Ereignisse, wie es hier notwendig war; erst der geschichtlich erschienene Erlöser, die ganz bestimmte, beglaubigte Thatsache hat die glaubenerweckende Kraft und kann mit vernehmlicher Stimme ihre Predigt anheben. An der Wand des südlichen Querschiffes harren Engel und Teufel darauf, die Seelen des guten und des bösen Schächers in Empfang zu nehmen — eine Auffassung, die in der Tradition sehr wohl begründet ist, aber einer Zeit entstammt, in welcher die kindliche Kunst noch kein anderes Mittel zur Charakteristik anzuwenden imstande war, um den reuelosen von dem reuebereiten Sünder zu unterscheiden. Auf einer Stufe der Kunstentwickelung, wie sie Cornelius repräsentiert, ist das möglich: ein solches Hilfsmittel ist daher überflüssig und stößt eher zurück, als daß es zum Glauben hinzieht. An der Altarwand aber offenbart sich das gewaltige »Jüngste Gericht,« um als erschütterndes Finale in dieser Symphonie das Herz zu zerknirschen und zu erheben (Abb. S. 281). Auf ihm ruht der Blick des Gläubigen, wenn er zum Altare schaut. Da sieht er wie um die Auferstandenen die Engel

und die Teufel kämpfen, wie der gewaltige Erzengel Michael die beiden Seiten scheidet: vor seinem Schilde beben auch die Verdammten unwiderruflich zurück. Während links von Engeln die Seligen aufwärts geleitet werden — unter ihnen sieht man Dante und Fiesole, ganz an der Seite links steht König Ludwig —, werden rechts vor den Satan die Verbrecher geschleppt, in welchen die sieben Todsünden charakterisiert sind. Einzelne haben sich nach obenzu gedrängt und werden von Engeln zurückgestoßen. In der Mitte hält ein Engel das Buch des Lebens, um ihn erschallen die Posaunen der Auferstehung. Darüber thront Christus, heraufwinkend und hinabweisend; anbetend und in heiliger Ruhe knien und sitzen um ihn Maria, Johannes der Täufer, Apostel und Propheten. Über ihm schweben feierlich und friedlich die Engel, welche die Marterwerkzeuge tragen. So baut sich das Ganze vom Auftauchen des Lebens durch wildeste und lebhafteste Bewegung auf bis zu ewigem Frieden und seliger Ruhe.

In den zweihundert Jahren nun, welche seit der letzten wirklich großen Darstellung des Weltgerichtes verflossen sind, hat sich vor allem die kosmische Anschauung geändert. Unser Planet ist aus seiner stolzen Stellung im Mittelpunkte des Weltalls, dessen ganzes Geschehen sich nur auf die Erde bezog und nur Bedeutung und Wert hatte, insofern es zu diesem in Beziehung stand, bescheiden zur Seite getreten, und in der gebildeten Christenheit hat der Gedanke an die erlösende Liebe die Vorstellung von der erbarmungslos verurteilenden Gerechtigkeit mehr und mehr verdrängt. Gerade hier wäre, wenn der Gegenstand dennoch in alter Weise bildlich dargestellt werden sollte, die rein symbolische, nur andeutende Darstellungsweise am Platze gewesen: gerade hier hat aber Cornelius offenbar in deutlicher Absicht eine möglichst realistische Darstellung zu geben gesucht. Er kommt dadurch unserer heutigen Auffassungsweise der Kunst, der ästhetischen, entgegen, welche die Kunst nicht mehr als Schrift auffaßt, sondern in ihr die Verbildlichung eines realistisch denkbaren Korrelates der Erscheinungswelt sieht, sodaß, die Voraussetzung der Existenz derselben einmal zugegeben, die Mittel der Darstellung



»Das jüngste Gericht« v. Peter v. Cornelius.
Nach dem in Friedrich Gypens Kunstverlag, München erschienenen Kupferstich von Merz.

dem Gegenstande der Darstellung nicht widersprechen: erst so kann von einer Wirkung auf unser Gemüt, auf unseren Schönheitssinn die Rede sein. Hier aber widersprechen einander Mittel und Gegenstand der Darstellung.

In der symbolischen Darstellung des Weltgerichtes, welche das Schicksal der gesamten Menschheit umfassen soll, bilden die Porträtgestalten geschichtlicher Persönlichkeiten einen Mißklang. Wir rechnen dahin nicht die Heranziehung des Königs Ludwig: die Überlieferung, den Stifter des Bildes auf diesem anzubringen, mag hier um so eher gelten, als König Ludwig kaum als Teilnehmer an der Handlung erscheint. Wir meinen vielmehr unter all den das Menschengeschick im allgemeinen andeutenden Persönlichkeiten die Hervorhebung von Dante und Fiesole unter den Seligen. Hierdurch wird der Vorgang lokalisiert und verliert die Allgemeingiltigkeit, die hier allein am Platze war, zumal da gerade diese beiden Menschen so außergewöhnliche und eigenartige waren, daß sie unmöglich ganze Gattungen von Menschen repräsentieren können. Hier waren Vertreter der Stände, der Geschlechter, der Alter erforderlich, wie sie sich sonst hier finden, und, wo eine Handlung angedeutet werden sollte, eine solche von so allgemeiner Bedeutung, wie die des sich wiedererkennenden, von einem Engel bekränzten Paares, wie die angstvolle Flucht des Weibes zu dem schützenden Engel, während der gierende Teufel die Flüchtende an dem Haare packt, aber vor dem rettend sich über sie senkenden Schwerte und Schilde zurückweichen muß. Ganz besonders aber gehört dahin die Unwahrscheinlichkeit in der Wiedergabe der Seite der Bösen. Mit außerordentlicher Kunst und mit ergreifender Wahrheit ist hier der in seiner Vergeblichkeit und aussichtslosen Verzweiflung erschütternde Kampf der auferstehenden Sünder mit den ihrer Aufgabe in rücksichtsloser Energie und satanischem Hohne waltenden Teufeln geschildert. Aber der Künstler wollte sich einen Zug der Tradition nicht entgehen lassen, welcher nach seiner Überzeugung die Furchtbarkeit des Weltgerichtes erst in ihrer ganzen Größe zur Erscheinung bringen konnte: der Fürst der Hölle mußte zugegen sein, er, der das Gegenbild Christi ist und, wie dieser über die ganze Welt, so

über die Bösen zu Gerichte sitzt und sie der ihnen gebührenden Stelle zuweist, wobei Cornelius in seltsamer Weise den Danteschen Minos und dessen Satan in eine Person verschmolzen hat. Nach alter Überlieferung hätte der Satan seinen Platz zur Seite auf einer Fortsetzung des Bildes mit selbständiger Lokalität haben müssen: Cornelius hat diesen Platz nicht zur Verfügung und setzt den gerichthaltenden Satan mitten zwischen die Auferstehenden und die zum Himmel Aufstürmenden hinein; er läßt sich auch dadurch nicht irre machen, daß der Satan nun in denselben Rahmen, dieselbe Lokalität kommt, über welcher wir Christus walten sehen. Die reale Wahrheit des Vorganges zugegeben — und die drastischen Szenen gerade dieser Seite führen mit Notwendigkeit zur Aufstellung dieser dichterischen Forderung —, so ist dies ein schneidender Eingriff in jede Möglichkeit und Denkbarkeit des Zusammenhanges. Der Satan gehört nicht über, sondern unter die Erde; er gehört nicht in den Bereich des Waltens des Erlösers, er muß von ihm getrennt im Reiche der Finsternis sein Wesen treiben. Es wird aber auch der Zusammenhang des Geschehens selbst gestört. Wo kommen die oberhalb des Satans kämpfenden, zum Himmel aufstürmenden Auferstandenen her? Die Auferstehung geschieht auf der Erde; hier aber werden sie von oben herab zum Gerichte des auf der Erde thronenden Satans geschleppt. Oder hätte man nicht das Recht so zu fragen? Aber wir stehen vor einem Kunstwerke, das in der entschiedensten Weise den Anspruch darauf macht, ein ästhetisches Werk zu sein, das nicht bloß in kindlichen Zügen uns einen Vorgang andeuten, sondern diesen vor unseren Augen so erscheinen lassen will, daß die Form der Erscheinung als solche, wenn nicht ausschließlich, so doch ganz wesentlich auf uns wirkt, welches sich daher nicht bloß an die gläubige Seite, sondern auch, und ganz besonders, an den formensuchenden Sinn des Auges, an die gestaltungsfrohe Phantasie, an das erregungsbedürftige Herz richtet und deren Sprache spricht. Diesen Widerspruch hat Cornelius, in dem Bestreben, alles zu geben, was nach seiner Überzeugung zur Sache gehörte, nicht empfunden: die Beschauer aber haben ihn empfunden

und empfinden ihn immer wieder aufs neue. War einmal die ästhetische Darstellungsweise gewählt — und eine andere unserer Kultur zumuten zu wollen, wäre ein Unding gewesen, zudem wollte Cornelius als Künstler schaffen —, so mußte nicht nur der Grundcharakter gewahrt bleiben: der Künstler mußte vor allen Dingen nicht innerhalb der als wirklich vorausgesetzten, seiner Wahl freistehenden Erscheinungswelt die selbstgemachten Voraussetzungen umstoßen und so, innerhalb des selbstgewählten Gebietes, nicht sowohl die Wahrheit als vielmehr die Wahrscheinlichkeit, das Lebenselement des ästhetischen Kunstwerkes, selbst vernichten. Das Wort: »Im ersten sind wir frei, im zweiten sind wir Knechte« gilt recht eigentlich für den Künstler: wir gestatten ihm die Wahl seines Gebietes und folgen ihm, allem Naturalismus zum Trotze, gerne in erdichtete Gebiete; hat er aber ein solches gewählt, so hat er sich damit seine Grenzen gesteckt und ist an die aus ihnen sich ergebenden Gesetze der Wahrscheinlichkeit gebunden.

Cornelius gehört zu den fortschreitenden Künstlern. Den Mißgriff, den er in der Ludwigskirche gethan hat und der diese Werke um ihre unmittelbare künstlerische Wirkung bringt, während die Vertiefung in sie des Großen genug finden läßt, hat er in seinem letzten großen Werke, den Camposantofresken, nicht wiederholt. Auch hier hatte er das Weltgericht mit in den Kreis seiner Darstellungen zu ziehen. Er mochte gelernt haben, daß er eine historische Auffassung des Vorganges, wenn er auch nur symbolische Bedeutung haben sollte, seiner Zeit nicht zumuten durfte. Er hält sich daher streng an die symbolische Darstellung: Christus als himmlischer Bräutigam erscheint den klugen und den thörichten Jungfrauen. Hier wird dem Gedanken nicht nur die Härte genommen, es bleibt auch der Phantasie des Beschauers überlassen, nach dem Maße seiner Geistes- und Herzensbildung sich mit dem Glaubenssatze auseinanderzusetzen, ohne daß er durch den Künstler nach einer bestimmten Gestaltung der Erscheinungswelt hingezwungen würde. Obgleich viel schlichter in der Erscheinung und einfacher in der Auffassung, ist diese Schöpfung doch weit bedeutender: sie zeigt den Weg, auf welchem

in Übereinstimmung mit unserer heutigen Denkweise in Religion und Kunst der Künstler etwa das gestalten könnte, was sich ihm als undarstellbar zu entziehen scheint: das Weltgericht. Denn das ist doch vor allen Dingen die Aufgabe des Künstlers, die seine Zeit bewegende Anschauungsweise zur Geltung zu bringen. Die großen Probleme des Menschenherzens bleiben stets dieselben, aber die Überzeugung, durch welche Mittel ihre Lösung gefunden werden könne, die Sprache, in welcher sie wieder zum Herzen dringen, ändert sich. Nur wer in diesem wichtigsten Punkte mit seiner Zeit und seiner Kultur Schritt zu halten, ja ihr in der Ausdrucksweise den Weg zu zeigen vermag, ist der unbedingt große Künstler. In seinen Ludwigsfresken hat Cornelius versucht, die Kultur seiner Zeit, während er auf ihr baute, zugleich zurückzubewegen: er mußte daran scheitern. In seinen anderen Werken hat er versucht, seiner Zeit und ihrer Kultur konform denkend, beiden einen bedeutsameren Inhalt, eine kräftigere Formensprache zu schaffen: hierin liegt seine bleibende Größe und ist der wohlthätige Einfluß begründet, welchen er auch jetzt noch auszuüben imstande wäre, wenn sich die modernste Kunst nicht allzusehr in der Freude einer erhöhten Technik gefiele und, indem sie dieser einseitig huldigt, nicht übersähe, wie sie durch diese Einseitigkeit auf dem besten Wege ist, derselben Inhaltsleere und Bedeutungslosigkeit zu verfallen, aus welcher Cornelius die Kunst in seiner Zeit gerettet hat.

IV. Paul Wallots Reichstagsgebäude.

Der Plan zum Reichstagsgebäude, so wie er aus der entscheidenden Wettbewerbung 1882 hervorging, erfährt bei seiner Ausführung mancherlei Veränderungen, durch deren bleibendes Dasein jener erste Plan naturgemäß in den Hintergrund gedrängt wird. Und dennoch hat dieser sieggekrönte Entwurf nicht nur eine geschichtliche Bedeutung: er führt aufs deutlichste in das unmittelbare künstlerische Schaffen des Meisters und behält hierdurch für die ästhetische Betrachtung sein bleibendes Interesse, etwa wie die erste Skizze eines Bildes im Verhältnisse zu seiner endlichen Ausführung. Diese mag mancherlei Einwürfen gerecht werden; sie mag manche, sich erst nachträglich herausstellende Schwierigkeit beseitigen: der erste glückliche Wurf behauptet, gerade weil er das den Wert des Planes entscheidende Moment enthält und vielleicht am deutlichsten in seinem Wesen erkennen läßt, seine dauernde Bedeutung und reizt immer aufs neue sich in die Frage zu vertiefen, was wohl bei der Entscheidung von solcher überzeugender Kraft war, daß gerade dieser Entwurf über so viele andere, gleichfalls treffliche Pläne dennoch unbestreitbar den Sieg davongetragen hat.

Und dieser Sieg war kein kleiner: 189 Entwürfe waren eingegangen mit etwa 2000 Zeichnungen, welche, um die Übersichtlichkeit und die Möglichkeit des Vergleiches zu

erleichtern, in gleichem Maßstabe gegeben werden mußten: für die Ansichten des Aufrisses waren bestimmte Standpunkte (Brandenburger Thor und Alsenplatz) vorgeschrieben, so daß auch hierdurch der Vergleich ein möglichst die thatsächlichen Unterschiede treffender werden konnte. Dabei war selbstverständlich ein genaues Programm (datiert vom 1. Februar 1882) für die verlangten Räume, ihre Größe und ihre Verteilung auf die verschiedenen Geschosse gegeben, so daß die erste und wichtigste, schließlich auch wohl die entscheidende Aufgabe die Raumverteilung war: ist doch die Architektur in erster Linie die Kunst den Raum zugleich praktisch und ästhetisch zu gliedern und zu gestalten. Die zweite Aufgabe war den Aufbau in einer der großen Bedeutung des Baues entsprechenden Art zu entwerfen. Hiernach zerfällt die Beurteilung in die Beantwortung zweier Fragen: Wie gestaltet sich der Grundriß? und: Wie entspricht ihm der Aufriß?

I. Grundriß.

Aus den vielen für die Raumverteilung gestellten Anforderungen ergeben sich vor allen drei Motive als diejenigen, welche entscheidend auf die Gestaltung des Planes wirken mußten und denen sich alles Andere unterzuordnen hatte: ein Saal von bestimmter Größe, welcher, um nach außen hin für den Aufbau eine genügende Höhe und Mächtigkeit zu ermöglichen, im Hauptgeschoße liegen mußte; eine in naher Verbindung mit ihm stehende Wandelhalle (Foyer) und eine zu beiden führende Haupttreppe, welche wiederum bestimmend auf den Eingang und damit auf die Gestaltung der Fassade wirkte.

Das Naturgemäßeste ist wohl, daß diese Hauptbestandteile alle in e i n e r Axe zu liegen kommen. Allein dem Architekten stehen gewöhnlich und standen besonders hier keine unbeschränkten und willkürlich zu verwendenden Plätze zur Verfügung: er muß sich nach den gegebenen Verhältnissen richten. In diesem Falle war die Lage des Platzes und seine Ausdehnung von vorneherein bestimmt, und aus diesen ganz bestimmten Verhältnissen heraus entstanden für die Lösung dieser ersten Frage ganz besondere

Schwierigkeiten. Der Platz wird von der Stadt erreicht vom Brandenburger Thor aus, von dem aus er in nordwestlicher Richtung liegt. Er bildet mit seiner Ostseite die Westlinie der von Süden nach Norden laufenden, nach der Stadt zu gelegenen Sommerstraße. Er liegt mit seiner Westseite am Königsplatz, dessen Ostgrenzlinie sie bildet; auf dem Königsplatze steht in der Mitte die hochragende Siegessäule, auf der Westseite liegt das Kroll'sche Etablissement, die Nordseite stößt an den Alsenplatz, die Südseite wird vom Tiergarten begrenzt. Die Längsaxe des Platzes läuft von Süd nach Nord.

Beide Umstände, die Lage im Verhältnis zur Stadt und die Lage im Verhältnis zum Königsplatze stellten Forderungen, die zu Widersprüchen führen mußten: die Lösung für diese zu finden war die erste Aufgabe des Architekten, die Art wie sie gefunden wurde, gab das entscheidende Moment für die praktische Bedeutung des Entwurfes überhaupt.

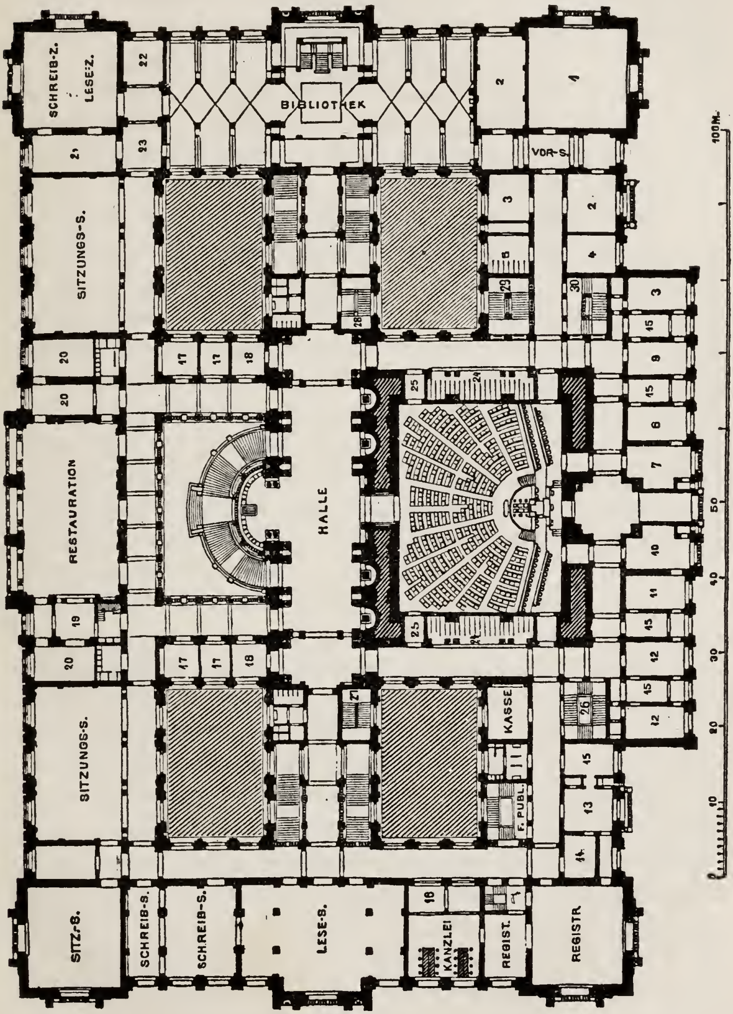
Die Lage des Bauplatzes im Verhältnis zur Stadt verlangt den Eintritt von der Ostseite oder der Südseite: in der That bestimmt das Programm, daß »die Zugänge für den regelmäßigen Geschäftsverkehr nicht von der Seite des Königsplatzes«, also nicht von Westen her, genommen werden dürfen. Da nun aber der zum Foyer und zum Saale führende Eingang selbstverständlich der Haupteingang sein muß, dieser aber ebenso selbstverständlich das beherrschende Motiv für die Hauptseite, die Fassade, hergiebt, so müßte demnach die Fassade entweder im Osten oder im Süden liegen.

Die Lage des Bauplatzes im Verhältnis zum Königsplatz verlangt aber gebieterisch, daß die Fassade, die Gesichtsseite des Gebäudes, nach diesem Platze zu, also gerade nach der von der Stadt und dem aus ihr strömenden Verkehre weggewendeten Seite gerichtet sei, also nach Westen.

Hier lag die erste Schwierigkeit, welche beseitigt werden mußte. Absolut ausgeschlossen bleibt die Ignorierung dieser Schwierigkeit, indem der Haupteingang und damit die Fassade in die Sommerstraße gelegt würde: es bliebe nicht nur die Schwierigkeit selbst thatsächlich ungelöst, sondern

Nord: Alsenplatz.

West: Königsplatz mit Siegessäule.



Ost: Sommerstrasse.

Süd: Tiergarten

↘ Brandenburger Thor.

es käme noch die Unzuträglichkeit hinzu, daß der Hauptanblick des Gebäudes in eine Straße verlegt würde, deren Breite, selbst wenn sie durch ein möglichst weitgehendes Zurückschieben des Reichstagsgebäudes vergrößert würde, wodurch dieses freilich selbst verkleinert wird, da seine Westseite nicht auf dem Königsplatze weiter hinausgerückt werden darf, dennoch nicht genügen könnte, um einen ungehemmten Überblick des Ganzen zu gestatten: dies vermag allein ein Standpunkt, welcher auf dem großen Königsplatze genommen wird.

Eine halbe Lösung lag darin, daß man den Haupteingang von Süden wählte: dann mußte die nach dem Königsplatze zu liegende Langseite so gestaltet werden, daß sie dennoch für den Anblick als Hauptfassade gelten könnte. Diese Scheinlösung nach außen ist von Thiersch, dem mit dem zweiten »ersten Preise« ausgezeichneten Bewerber[1], gewählt und so weit geführt worden, daß er thatsächlich drei Eingänge in das Mittelrisalit nach dem Königsplatze zu legte: diese führen jedoch nicht auf die Haupttreppe, zu welcher vielmehr der in keiner Weise entsprechend akzentuierte Eingang von Süden her gewählt ist. Freilich hat Thiersch dadurch eine großartige Entwickelung im Inneren gewonnen: Haupttreppe, Festhalle, Saal, Foyer liegen in einer Flucht auf der langen Axe, was eine durchaus symmetrische Anlage aller diesen Hauptzug umschließenden Teile des Gebäudes ermöglicht. Dieser Umstand gestaltete Thierschs Plan, nach der Seite der konsequenten, man möchte sagen idealen Entwickelung hin zu einer theoretisch so vollendeten Lösung der Aufgabe, daß ihm in der That ein »erster Preis« mit vollem Rechte zufiel. Freilich hat diese Längenentwickelung praktisch mancherlei Unbequemes: vor allem müssen Abgeordnete, Publikum, Journalisten, Stenographen, Bundesrat, Kanzler, Präsidium stets die ganze Länge des Baues innen oder außen abgehen, um endlich an ihr Ziel zu kommen.

Eine vollständige Lösung bietet dagegen Wallots Plan.

---

[1] Vgl. »Die preisgekrönten Entwürfe zu dem neuen Reichstagsgebäude 1882«. Berlin. Reichsdruckerei.

Der Keim zu ihr liegt in der unendlich einfachen und eben doch nur von ihm gefundenen Erkenntnis, daß Haupteingang des Gebäudes und Haupteingang für die Abgeordneten keineswegs identisch sein müssen und daß folglich auch die Zugänge für den geschäftlichen Verkehr überhaupt mit dem Haupteingange des Gebäudes nicht notwendig zusammenzufallen brauchen. Infolge dieser Erkenntnis verlegte Wallot den Haupteingang des Gebäudes, wie es die Natur der Sache verlangt, nach dem Königsplatz, den Haupteingang für die Abgeordneten auf die Südseite und die geschäftlichen Zugänge auf die Ostseite, ja er thut noch ein Übriges: er bedenkt, daß die Abgeordneten auch im Norden wohnen können und daß über die Spree nach dieser Seite hin bald eine Brücke gebaut werden muß. Er legt daher einen zweiten Haupteingang für die Abgeordneten auf die Nordseite, wodurch er eine vortreffliche symmetrische Gestaltung der zwei Schmalseiten und, was noch wichtiger ist, für die Raumverteilung im Inneren selbst gewinnt; und auch auf der Ostseite findet er noch Raum für einen Eingang für Abgeordnete, so daß diese größte Zahl der regelmäßigen Besucher des Hauses von allen vier Seiten Zutritt hat.

Durch diese Disposition war nun weiter sofort zweierlei notwendig geworden: vom Haupteingange mußte die Treppe zum Foyer und in den Saal führen; die Hauptaxe des Gebäudes war damit in die kurze Axe verlegt. Um auf diesem beschränkten Raume dennoch Platz zu finden, mußte der Saal aus dem Kreuzungspunkte der beiden Axen hinter die lange Axe, also nach Osten, nach der Stadtseite zu, rücken. Dies ermöglichte zugleich die Durchführung der zweiten Folge: der Nord- und der Südeingang mußte den bequemen Zutritt zum Saale herstellen — sie sind ja gerade für die Abgeordneten da. Sie können aber, da sie die einzigen Eingänge, jeder auf seiner Seite, sind, nur in der Mitte der Schmalseite liegen, müssen also in die lange Axe selbst fallen und somit zu dem Raume zwischen Haupttreppe und Saal führen. Hier aber befindet sich zufolge der Gestaltung der Raumentwickelung auf der kurzen Axe die Festhalle, das Foyer: sie müssen also zunächst auf das

Foyer führen. Es geschieht dies, indem die Treppen von den Korridoren im Erdgeschosse, welche ihrerseits mit der Haupttreppe in Verbindung stehen, rechts und links von den auf das Foyer stoßenden Korridoren aufsteigen. Da nun in dem Erdgeschosse in den die Haupttreppe begrenzenden Räumen Post, Telegraph und Telephon liegen, so gewinnt die Haupttreppe als kürzeste Verbindung zwischen Erdgeschoß und Foyer bzw. Saal im Hauptgeschoß, eine hohe praktische Bedeutung und hört auf, bloßer Zierrat zu sein, wie es sonst bei Verlegung der hauptsächlich benutzten Eingänge für die Abgeordneten auf die drei anderen Seiten leicht hätte der Fall sein können.

Ein weiteres Motiv für die Grundrißgestaltung ergab die Forderung des Programms, daß die Zimmer des Präsidenten und des Reichskanzlers mit ihren Nebenräumen in der Nähe des Sitzungssaales und zwar in der Nähe der Tribüne des Präsidenten bzw. der Sitze des Bundesrates so anzuordnen wären, »daß sie auf kurzem Wege« von da zu erreichen sind. Da die Sitze der Abgeordneten natürlich in unmittelbarer Verbindung mit ihrem das Zentrum bildenden Foyer stehen und somit die westliche Seite des großen Saales einnehmen müssen, so ergiebt sich für die Tribüne und die neben ihr befindlichen Sitze des Bundesrates naturgemäß die Ostseite des Saales: folglich müssen die betreffenden Amtszimmer östlich vom Saale aus gelegen sein. Da nun durch Verlegung der Halle in die lange Axe und somit auch der auf der Süd- und auf der Nordseite gelegenen Vestibüle und Eingänge der Grundriß seine symmetrische Gestalt gewonnen hatte, die namentlich nach außen hin inbetreff der Eingänge der Schmalseite nicht geändert werden durfte, so blieb nur übrig, diese Amtsräume auf der Ostseite durch einen Vorbau zu erreichen, welcher aus der Mitte der östlichen Langseite hervorträte. Da dieser aber die vom Programm festgestellte Baulinie nicht überschreiten durfte, so war ein Opfer des bewilligten Platzes notwendig: auf der nordöstlichen und der südöstlichen Ecke mußte die Fluchtlinie des Gebäudes zurücktreten. Hierdurch wurde jedoch erreicht, daß in der That die Amtsräume so nahe dem Saale liegen, daß Präsident,

Kanzler und Bundesrat ihre Plätze in der denkbar kürzesten Zeit erreichen und doch zugleich von den Verkehrsräumen der Abgeordneten möglichst abgeschieden sind. Zugleich aber gewinnt der auf der Hauptaxe liegende Mitteltrakt des Gebäudes schon im Grundriß eine hervorragende Bedeutung, wie sie dem Teile des Hauses zukommt, in welchem sich das eigentlich geschäftliche Leben und Treiben abspielt. Dies selbst aber erhält eine außerordentlich lichtvolle Verteilung. Der Führer der Abgeordneten, der Vertreter des Volkes, und der Führer der Regierung, der Vertreter des Kaisers, wohnen gleichberechtigt und gleichmäßig berücksichtigt nebeneinander, durch einen auf einen Balkon führenden Korridor geschieden. Sie treten rasch aus ihren stillen Arbeitsräumen an die Plätze ihrer öffentlichen Amtsführung und sehen die Vertreter des Volkes sich gegenüber, welche ihrerseits durch fünf Thüren bequem zu der Garderobe und auf die Korridore gelangen können, um in die Halle sich zu begeben, von wo aus ihnen der Verkehr mit Post und Telegraph sowie der Austritt aus dem Hause unmittelbar nahe gerückt ist. Und wenn die Abgeordneten das Bedürfnis geistiger oder körperlicher Erholung empfinden, so bieten die in der Richtung, in der sie sich bewegen, liegenden Räume auf der nordwestlichen und südwestlichen Ecke hinreichend Gelegenheit: dort befinden sich die Lesesäle und die Bibliothek, hier mit dem freien Blicke nach dem Königsplatze und dem Tiergarten die Restaurationsräume[1]. Auf der östlichen Seite finden da-

[1] Wir schließen uns hier der von Wallot sofort selbst gemachten Änderung der Verteilung der Räume an, welche von den Bezeichnungen des ersten Planes (abg. S. 289) abweicht. Darnach sind das südwestliche Eckzimmer und das in der Westflucht anstoßende Zimmer, die auf dem Plane als »Sitzungssäle« bezeichnet sind, als Restauration gedacht, der dort als »Restauration« bezeichnete Saal in der Mitte der Westseite als »Festhalle« angenommen, während die »Halle« als Foyer oder Wandelhalle dienen sollte. Die Ziffern auf der Abbildung S. 289 bedeuten: 1. Sitzungssaal des Bundesrates. 2. Säle für Ausschusssitzungen. 3. 4. Sprechzimmer. 5. Kleiderablage. 7. 8. Zimmer des Reichskanzlers. 9. 9. Chefs der Reichsämter (auf dem Plane falsch mit 9. 3. bezeichnet; sie entsprechen den Zimmern 12. 12.) 10. 11. Zimmer des Reichstagspräsidenten. 12. Schriftführer. 13. Bureaudirektor. 14. 15. Vorzimmer. 16. Zimmer zum Kollationieren. 17. Sprech-

gegen die Behörden Raum, welche sich an Kanzler und Präsidenten anschließen: der Bundesrat im Nordosten, Registratur und Kanzlei im Südosten. So ergiebt sich als Gesamtplan, daß, in der Langrichtung geteilt, das geschäftliche Leben im Osten, der Stadt zugekehrt, sich bewegt, die Erholung dagegen im Westen, dem freien Platze zugekehrt, gewonnen wird. In der Schmalrichtung geteilt, ergeben sich drei Teile: der Mitteltrakt, welcher den eigentlichen Zweck des Hauses repräsentiert: Saal mit Kanzler und Präsidenten nach der Stadtseite zu, Foyer und Festsaal nach dem Königsplatze zu: von diesem führen der Haupteingang und die Haupttreppen zum Foyer und zum Saal; der südliche und der nördliche Querteil dagegen enthalten die notwendigen Anhängsel des in der Mitte sich entfaltenden reichen Lebens, so daß der dem praktischen Bedürfnisse entsprechende Grundplan zugleich die sachliche Bedeutung der einzelnen Räume, wie sie durch ihre Verwendung bestimmt ist, zum Ausdrucke bringt. Außer diesen maßgebenden Räumlichkeiten des Hauptgeschosses ergeben sich natürlich im Erdgeschoß und im Obergeschoß eine Fülle von anderen Räumlichkeiten, welche den mannigfaltigen Zwecken des Reichstags gewidmet sind. Da sind besonders im Erdgeschoß eine Fülle von größeren und kleineren Sitzungs- und Sprechzimmern für Kommissionen und einzelne Abgeordnete. Da sind die Arbeitsplätze für die Stenographen in zwei Abteilungen zu beachten, in der Mitte des Vorbaues im Osten, zwischen welchen die Plätze für die Korrektur durch die Abgeordneten sich befinden. Von da aus geht, unmittelbar unterhalb der Tribüne des Präsidenten mündend, der Aufgang zu den vor der Rednerbühne befindlichen Sitzen der Stenographen im Saale, so daß diese unbehindert und unbehindernd ab- und zugehen können. Da ist, stets von

---

zimmer der Abgeordneten. 18. Toilette der Abgeordneten. 19. Büffet. 20. Nebenzimmer der Restauration (19 und 20 werden mit der Restauration verlegt). 21. 22. 23. Bibliothekar und Gehilfen. 24. Kleiderablage der Abgeordneten. 25. Ja- und Neinthüren. 26. Treppe für die Journalisten. 27. Treppe für das Publikum. 28. Treppe zu den reservierten Logen. 29. Treppe für den Hof. 30. Treppe für den Bundesrat.

der Stadtseite, ein besonderer Eingang für das Publikum mit Billetzimmer, mit Korridor und Treppen, die nur zur Loge des Publikums führen; ebenso ein besonderer Ein- und Aufgang für die Vertreter der Presse, ein anderer für die Bureaubeamten. An der nordöstlichen Seite ist eine gedeckte Einfahrt für Hof, Diplomaten und Bundesrat. Sie führt in einen der vier symmetrisch gelegenen Höfe, welche den inneren Korridoren und Zimmern das nötige Licht zuführen. So sind diese geschäftlichen Eingänge nach der Stadt zu gelegt und erfüllen anspruchslos, aber praktisch und zugleich den ganzen Bau gliedernd, ihren Zweck. Es darf daher wohl behauptet werden, daß der durch die Lage des Platzes und die hauptsächlichsten Anforderungen zunächst gegebene Widerspruch in diesem Grundriß seine vollständige und zweckentsprechende Lösung gefunden hat.

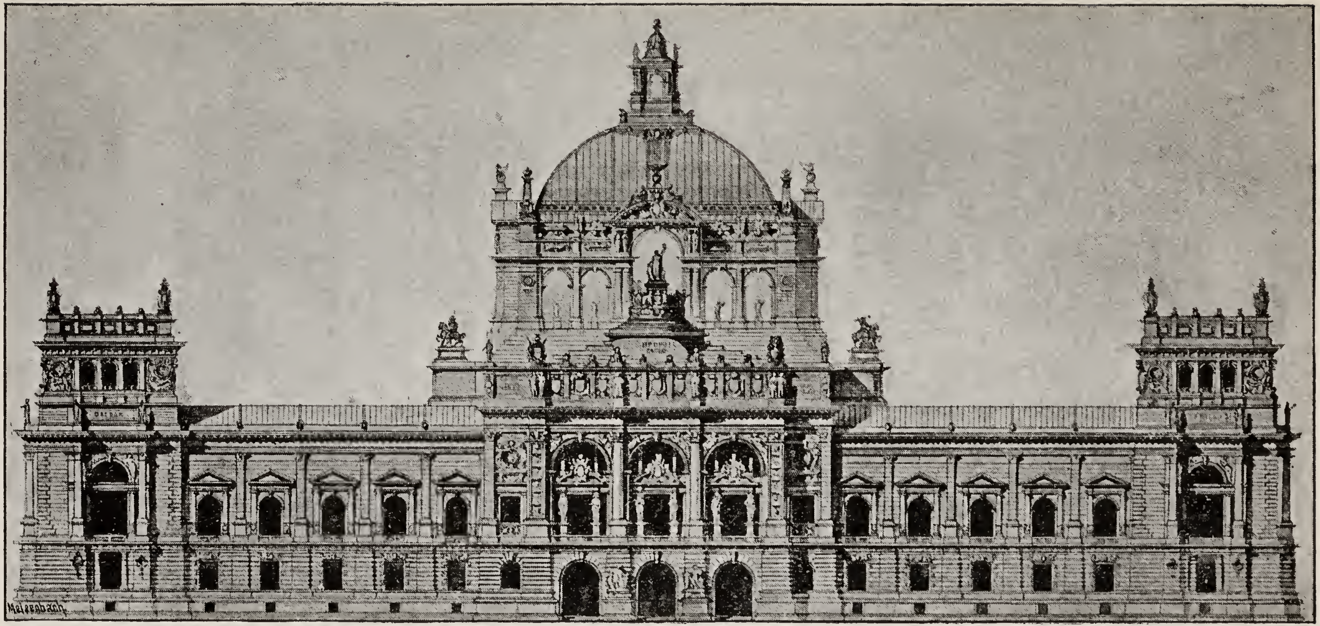
II. Aufriß.

Auch wenn es das für die Wettbewerbung aufgestellte Programm nicht ausdrücklich verlangt, so war es doch selbstverständlich und hatte sich als Resultat der früheren Wettbewerbung ergeben, welches wie alle bei jener Gelegenheit gemachten Erfahrungen benutzt werden mußte, daß der Aufbau nur monumentalen Charakter haben konnte. Dieser Charakter ist dem Wallotschen Aufbau hier und da abgesprochen worden. Wenn der Ausdruck »monumentaler Charakter« so aufgefaßt wird, wie er in neuerer Zeit aufgefaßt zu werden scheint, daß er bedeuten soll: eine Art des Baues, welche den Zweck des Baues deutlich erkennen lasse »als das wozu das Bauwerk bestimmt« sei, welche also hier dem Gebäude das leicht und allgemein verständliche Gepräge aufdrücke, daß dieser Bau das deutsche Reichstagsgebäude sei und gerade nur dieses, oder überhaupt nur ein Reichstagsgebäude sein könne, so geht diese Auffassung von einer falschen Voraussetzung inbetreff der Ausdrucksfähigkeit der architektonischen Formen aus.

Soweit die Formen der Architektur konstruktiver Natur sind, haben sie ihr Vorbild nicht in der Natur, geben uns also keine Abbilder, welchen wir die uns von ihren Vorbildern her geläufige Bedeutung zuschreiben könnten. Sie

sagen uns zunächst nichts für die Bedeutung des Baues, weil sie nicht etwas bedeuten, was sie thatsächlich nicht wären, sondern weil sie einfach etwas sind. Wohl aber vermögen wir in den konstruktiven architektonischen Formen lebendig wirkende Kräfte zu erkennen: diese uns durch die Anschauung zum deutlichen Bewußtsein zu bringen, und zwar nicht als latente, sondern als in jedem Augenblick wirksame, und nur infolge eingetretenen Gleichgewichtes einer augenblicklichen Hemmung unterliegende — das ist die Aufgabe nicht der konstruktiven, sondern der dekorativen Formen. Allerdings erfüllen diese ihre Aufgabe nur, so lange sie noch verstanden werden und nicht zu einem Spiele üppiger Phantasie herabsinken. So bringt uns die Säule die aufsteigend wirkende Kraft, das Kapitäl den Zusammenstoß und den Ausgleich dieser Kraft mit der von oben herab wirkenden Last zur Anschauung. So sind Bogen und Giebel über dem Fenster der Ausdruck der die herabdrückende Last aufnehmenden und nach den Seiten ableitenden Kraft. Wenn jedoch die Säule nichts zu tragen hat, wenn der Bogen und der Giebel über dem Fenster gebrochen und das Mittelstück weggenommen wird, so verlieren sie ihre Bedeutung als sichtbar gewordener Ausdruck der im Stillen wirkenden konstruktiven Kräfte und werden statt dessen ein äußerlich angehängter, mit dem Wesen der Architektur nicht mehr in innigem Zusammenhange stehender Zierrat, der die Phantasie reizen soll, der uns aber von dem Baue selbst nichts mehr zu erzählen weiß.

Dennoch kann es den Schein haben, als besäßen die konstruktiven Formen wirklich selbst eine den Zweck des Baues verkündende Bedeutung. Es ist dies jedoch nur Täuschung: thatsächlich ist es die aus der Gewohnheit entsprungene Auffassung, weil eine bestimmte Form regelmäßig für einen bestimmten Zweck angewendet wird. So geht es mit der Form der dreischiffigen Kirche, der ursprünglichen Basilika, die aber darum nicht minder auch jetzt noch eine Markthalle sein kann, wie sie es wohl auch ursprünglich war, oder eine Turnhalle oder eine Schützenfesthalle. Thatsächlich kommt aber diese besondere Bedeutung nicht den Formen als solchen zu, sondern sie ist



Wallots Reichstagsgebäude. Ansicht vom Königsplatz.

nur Folge einer Tradition. Eine solche existiert aber für keines der mannigfaltigen Gebäude, welche die moderne Kultur für den großen Zusammenfluß von Menschen beansprucht, weder für Börsen noch für Theater, geschweige denn für die der jüngsten Gattung der großen Bauten, die Reichs- und Landtagsgebäude. England hat ein gotisches Parlamentshaus gebaut, Österreich lädt, vermutlich um keiner Nationalität wehe zu thun, die Deutschen, die Tschechen, die Ungarn und die Slaven in einen durchaus neutralen griechischen Bau ein. Für uns Deutsche bleibt wohl nur ein Renaissancebau übrig: ist doch gerade die Berechtigung des Volkes, durch seine Vertreter ein Wörtlein mitzureden, in der That eine Wiedergeburt sowohl germanischer als auch antiker Keime in moderner Umgestaltung und Anpassung.

Wenn nun aber keine traditionellen Formen für ein Reichstagsgebäude da sind, wie kommt der besondere Zweck eines solchen Hauses dennoch zum Ausdruck? So wie es zu allen Zeiten geschehen ist, durch Skulptur in erster, durch Malerei in zweiter Linie. So ist es bei dem antiken Tempel geschehen, so ist es bei Kirchen und Baptisterien der Fall gewesen, so ist es bis auf den heutigen Tag bei Theater und Börse, und so muß es auch beim Reichstagsgebäude werden, das nach dieser Richtung hin besonders den Bildhauern eine höchst dankbare Aufgabe bieten wird, und sein Ziel erreichen muß, wenn der Gesamtschmuck nach einem Gesamtplane gemacht wird.

Wenn somit von vorneherein darauf verzichtet werden mußte, den monumentalen Charakter in diesem Sinne durch das Gepräge des speziellen Zweckes eben dieses Gebäudes in den konstruktiven Formen erreichen zu wollen, weil der monumentale Charakter in solchem Ausdruck eines speziellen Zweckes überhaupt nicht bestehen kann, so fragt es sich, worin er denn besteht: erst dann kann geurteilt werden, ob er in dem Wallotschen Plane thatsächlich zum Ausdrucke gekommen ist oder nicht.

Der monumentale Charakter, soweit er durch die architektonischen Formen allein erreicht werden kann, soll nicht nur das einzelne Gebäude aus der Masse als etwas

Besonderes herausheben, sondern er soll es als etwas Denkwürdiges und zwar um seines Zweckes willen erscheinen lassen. Dies setzt zwei Dinge voraus: daß er ein allgemeines Interesse in Anspruch nimmt und daß dieser Zweck ein einheitlicher, alle in dem Gebäude verfolgten Einzelzwecke beherrschender sei. Hieraus ergeben sich die beiden Folgerungen, daß das Gebäude durch seine Erscheinung die Aufmerksamkeit auf sich ziehe als auf etwas Bedeutsames, Behaltenswertes, als etwas über das Privatinteresse Hinausgehendes. Wollten wir dabei stehen bleiben, so erreichte bereits ein großes Hotel, wie sie jetzt in gewaltigem Umfang in den großen Städten gebaut werden, diese Absicht. Es kommt aber noch das Zweite hinzu: der Zweck, welcher die Gesamtheit interessiert und deren Aufmerksamkeit fesselt, muß ein einheitlicher, aus einer einzigen Quelle entspringender sein und muß als solcher fühlbar werden, indem sich ihm alle Einzelzwecke unterordnen. Das Hotel hat nur in relativem Sinne allgemeines Interesse: thatsächlich zersplittert es sich seinem Zwecke gemäß in viele Einzelheiten, die befriedigt werden wollen, in die Interessen vieler einzelner, von welchen jeder eine Besonderheit für sich ist und sich möglichst wenig um den anderen kümmert. Der Einzelzweck ist also die Hauptsache und das Bestreben einen einheitlichen Ausdruck nach außen zu gewinnen, wird daher hinter dem Bestreben den Wünschen jedes einzelnen gerecht zu werden, zurücktreten müssen. Bei dem Bahnhofsgebäude erscheint das Eigentümliche des Hotels in erhöhter Weise. Ein Gebäude mit seiner sich gleichbleibenden Gestaltung kann nur dann den Ausdruck seines Zweckes bieten, wenn die Zwecke, denen es dient, eine endgiltige, sich dann gleichfalls gleichbleibende und in ihrer Bewegung zur Ruhe gelangenden Verteilung seiner Besucher nicht nur gestattet, sondern verlangt. Das Bahnhofsgebäude bietet aber für den Hauptteil seiner Besucher, um deretwillen es gebaut ist, nur einen Durchgangsort, der möglichst bald verlassen wird, in welchem also eine Verteilung der Besucher zu dauerndem Aufenthalt, eine bleibende Gruppierung, nicht eintritt. So kann der Charakter der Räume

auch nicht den Charakter der bleibend in ihnen Verweilenden tragen: er muß vielmehr das Vorübergehende, das infolge des beständigen Wechsels seiner Besucher nicht Charakterisierte, unberührt Gelassene, ausdrücken, d. h. er kann keinen individuellen Ausdruck erhalten. Es tritt aber hier noch eine neue Schwierigkeit hinzu. An das Empfangsgebäude, welches der ästhetischen Erscheinung nach die Hauptsache bildet, schließt sich noch die Ein- und Aussteigehalle mit ihren technischen Anforderungen an. Sie ist wirklich der Hauptteil des Gebäudes, der dem Ganzen den Charakter geben müßte: sie ist aber zugleich in ihrer Benutzung und Gestaltung so disparat mit der des Empfangsgebäudes, daß eine einheitliche, den Gesamtzweck klar zum Ausdruck bringende Form noch nicht gefunden ist: überall fallen ästhetisch die beiden Teile auseinander.

Auch bei dem Theater handelt es sich um die Verbindung zweier in ihrer Erscheinung und Benutzung sehr verschiedenartiger Räume, der Bühne und des Zuschauerraumes. Das Dresdener Hoftheater läßt daher auch in der Erscheinung jeden der beiden Teile deutlich hervortreten und sucht dadurch auf die Bestimmung des Baues hinzuweisen: allein die Einheitlichkeit des Gesamtbaues geht darüber verloren und damit, trotzdem der Zweck des Gebäudes gerade hier verhältnismäßig deutlich ausgeprägt ist, ganz gewiß auch der wesentlichste Teil des Charakters der Monumentalität, der nicht wirken, ja überhaupt nicht existieren kann, wenn der Wirkung die Einheitlichkeit abgeht. Das neue Frankfurter Opernhaus dagegen hält an dieser Einheitlichkeit der Gesamterscheinung fest und gewinnt dadurch eine bedeutende künstlerische Wirkung: aber die Hindeutung auf den Zweck des Hauses ist damit aufgegeben, und es muß dieser durch die bildnerischen Zuthaten, den Giebel- und den Akroterienschmuck sowie durch sonstige Bildwerke gewonnen werden. Die Architektur als solche hat nur den monumentalen Eindruck erreicht, vermag aber die Bestimmung des Gebäudes, soweit es sich nicht um überlieferte Fomen handelt, nicht auszusprechen.

Bei einem Reichstagsgebäude liegen die Verhältnisse anders. Handelte es sich wie bei einem Kultusgebäude wesentlich um den Hauptversammlungsraum, neben welchem die Hilfsräume als durchaus nebensächlich zurücktreten und ohne maßgebenden Einfluß auf die Gesamtheit sich in bescheidener Unterordnung angliederten, so läge die Aufgabe einfach und es ließe sich ein den Zweck unmittelbar verkündendes Gepräge wenigstens in so weit aufdrücken, daß sich sofort ein wichtiger Versammlungsort als Gegenstand ausspräche. Allein so ist es nicht. Eine große Anzahl von Nebenräumen tritt zu dem Hauptversammlungsraume hinzu, und zwar durchaus nicht in nebensächlicher Weise, sondern so, daß sie auf große Bedeutung Anspruch erheben, und zwar sowohl ihrer inneren Bedeutung nach als inbezug auf ihre Ausdehnung. Diese Räume müssen also in die Einheit hereingezogen werden, und wenn sich auch immerhin aussprechen wird und muß, daß sie schließlich ihre Veranlassung und Daseinsberechtigung an dieser Stelle dem Zwecke des Hauptversammlungsraumes zu verdanken haben, so verzichten sie durchaus nicht auf verhältnismäßig selbständige Entwickelung. Es wird also die Aufgabe die sein, den Hauptraum so mit den zugehörigen Nebenräumen zu versehen, daß diese sich als ein Herauswachsen aus dem Hauptzwecke darstellen, sich diesem aber dennoch immer unterordnen, so daß in ihm das das Ganze beherrschende Motiv erhalten bleibt. Wie eine solche Erweiterung des Hauptzweckes ohne eine solche von Anfang an bedachte und in die Entstehung des Planes mithereingezogene Unterordnung ungünstig wirken kann, zeigt die jetzige Form der Peterskirche in Rom, im Vergleich mit dem ursprünglichen Entwurfe Michelangelos: seine Kuppel verliert durch die Verlängerung des Langschiffes entschieden an bedeutsamer Wirkung, wie sie ihr bei der ursprünglichen Form Michelangelos zu teil geworden wäre. Soll Ähnliches beim Reichstagsgebäude nicht eintreten, so muß das Herauswachsen der zugehörigen Räume von Anfang an beim Aufbau eben so als mitgestaltendes Moment mitwirken, wie es beim Grundriß geschehen ist und so stattfinden, daß die Einheit des Gesamtbaues

nicht gestört wird. Es fragt sich nun wie Wallot diese beiden Merkmale architektonischer Monumentalität — das Bedeutsame, ein allgemeines Interesse über die unmittelbare zeitliche und örtliche Gegenwart hinaus Andeutende und die einheitliche Wirkung des Gesamtbaues — erreicht hat.

Das erste der beiden Merkmale war im wesentlichen durch die Verhältnisse selbst gegeben. Es hätte schon eines ganz besonderen Talentes zur Kleinlichkeit bedurft, um bei den zur Verfügung gestellten äußeren Bedingungen etwas zu schaffen, das sich nicht sofort wenigstens seiner Tendenz nach als ein Träger eines allgemeinen Interesses kundgegeben hätte. Der für die gestellten Anforderungen vielleicht knapp bemessene, immerhin aber doch gewaltige Bauplatz, seine Lage an dem großartigen Königsplatze mit der mächtigen, zum Vergleiche einladenden Siegessäule in der Mitte, die dadurch notwendig gewordene Höhenentwickelung, wenn der Bau nicht nur nicht verschwinden, sondern die Lage beherrschen sollte, die Möglichkeit der Verwendung edlen Materiales — das alles mußte fast mit Notwendigkeit von vorneherein bei allen Entwürfen zu Schöpfungen führen, die im großen und ganzen dieser ersten Forderung für den Eindruck der Monumentalität genügen mußten, wenn auch selbstverständlich hier der Grad, in welchem das geschah, ein sehr verschiedener sein konnte und thatsächlich gewesen ist.

Um so entschiedener tritt bei dem zweiten Punkte die künstlerische Individualität des Schöpfers in ihr Recht. Bis zu einem gewissen Grade ist mit der Gestaltung des Grundrisses auch der Aufriß schon mitbestimmt: der eine kann ohne den andern nicht gedacht werden, zumal was die innere Raumgestaltung betrifft. Für die äußere Darstellung des Gebäudes aber, auf welche es uns hier in erster Linie ankommt, bleibt doch der besonderen Erfindung noch viel überlassen.

Zunächst möchte die Wahl des Stiles in Betracht kommen. Wohl keine Zeit hat die kunstvolle Raumgestaltung zu solcher Vollendung geführt wie die Renaisssancezeit. Damals trat zuerst in hervorragender Weise das Bedürfnis hervor, auch für andere als für öffentliche Zwecke im Inneren schön gestaltete Räume zu haben, so daß

die Architektur, insofern sie nach diesem Ziele strebt, recht eigentlich Renaissancecharakter trägt. Es ist daher wohl nur selbstverständlich, daß moderne Bauten, bei welchen die kunstvolle innere Raumgestaltung bei der Herstellung vieler Räumlichkeiten ein wesentliches Element ist, auch äußerlich den Charakter der Renaissancekunst trägt. Dieser Gesichtspunkt mag denn, bewußt oder unbewußt, dazu beigetragen haben, daß der Renaissancestil, mit wenig Ausnahmen, bei den Wettentwürfen der herrschende gewesen ist: nicht der gegenwärtige Geschmack verlangt diesen Stil, sondern der erwähnte Umstand bewirkt, daß trotz der in moderner Weise hastenden Geschmacksänderungen, welche eine Stilart nach der anderen durchjagen und abnutzen, der Renaissancestil für Bauten allgemeinerer Bedeutung sich zu behaupten scheint. Auch Wallots Aufriß zeigt diesen Stil.

Es konnte nun ein Aufriß in diesem Stile gestaltet werden, der trotz der Größe des Platzes, trotz der Höhe des Baues und der Kostbarkeit des Materiales doch nur den Eindruck eines Schlosses, eines Palastes gemacht hätte, eines fürstlichen oder herrschaftlichen Hauses, welches eben doch nur auch ein Wohnhaus ist: nur dehnt es sich den wirklichen oder den eingebildeten Bedürfnissen entsprechend weit aus und macht vielfach auf eine prunkvolle äußere Erscheinung Anspruch. Gerade dieser Eindruck des Wohnhauses mußte vermieden werden. Es ist das durch Verwertung vorzugsweise zweier Motive geschehen.

Das eine ist die Anwendung des Turmes. Der Turm bei nichtkirchlichen Bauten ist ein Symbol der Herrschaft, der Macht. Wo solche ausgeübt wird, erscheint das allgemeine Interesse wesentlich beteiligt, sei es als mitwirkend oder als erleidend. Ist aber die Erweckung des allgemeinen Interesses als eines nicht nur betrachtenden, sondern mitbeteiligten Faktors ein wesentliches Merkmal des monumentalen Charakters, so wird man für diesen gerade das Vorhandensein des Turmes in Anspruch nehmen dürfen. Umgekehrt wird man die Anwendung des Turmes, wo ein solches mitbeteiligtes Interesse nicht angesprochen werden kann, als eine äußere mißbräuchliche, die Bedeutung

einer Kunstform zerstörende betrachten müssen, welche einem Stück Formsprache die ihr naturgemäß innewohnende Bedeutung raubt und es zur Formspielerei herabzieht.

Nun hat der Turm in dem Renaissancebau strenge genommen keine Berechtigung: er stammt aus Zeiten, in welchen die antiken Vorbilder der Renaissance verschollen waren oder nicht beachtet wurden. Soll er dennoch angewendet werden, so muß zwischen seinem vertikalen Charakter und dem horizontalen des der Antike und der Renaissance zu Grunde liegenden Architravbaues ein Ausgleich gesucht werden. Auf diesen mußte die Bogenform führen: es ist die Kuppel, welche die horizontale Linie sanft aufsteigen läßt und allmählich in die rein vertikale Linie des Kuppelabschlusses, der Laterne, überführt. Dieser Ausgleich erscheint zuerst in der Kirchenbaukunst: wo die Kuppel zu ihrem vollen Rechte kommt, fällt der Glockenturm fort. In Pisa ist der schüchterne Anfang der Kuppel, noch beeinträchtigt sie den Glockenturm nicht; in Florenz stand der Glockenturm noch aus der gotischen Zeit da; in Rom bei St. Peter wird er nicht mehr gebaut, ebensowenig bei den folgenden Renaissancekirchen. Wenn also bei dem Reichstagsgebäude mit seinem Renaissancestil ein Turm in Anwendung kommen sollte, so konnte dies nur in Form der Kuppel geschehen. Allein diese Kuppel muß so gestaltet sein, daß sie, gleichsam eine Zusammenfassung der herrschenden Linien darstellend und die in ihnen treibende Kraft bis zu ihrem allmählichen Aufhören fortführend, auf gradlinigem Grundriß aufsteigt und selbst bei der Wölbung dieses Zusammenströmen aus graden Linien nicht verleugnet. Das vermag die auf quadratischem Grundriß aufsteigende Kuppel, wie sie Wallot entworfen hat, nicht aber die auf rundem Tambour ruhende Kuppel Thierschs: diese setzt sich wie ein fremdartiges Element auf den Bau, der nirgends, weder im Grundriß noch im Aufriß, die Kreislinie erkennen läßt.

Die natürlichste Stelle für die Kuppel ist das Zentrum des Baues: nach ihm führen naturgemäß die Linien zusammen. Wallot wollte die Kuppel aber zugleich benutzen, um den Ort anzudeuten, welcher der wichtigste des ganzen Baues

ist, den Sitzungssaal. Da dieser nicht in der Kreuzung von Lang- und Queraxe liegt, sondern hinter die Langaxe geschoben ist, so tritt die Kuppel gleichfalls nach Osten hin zurück. Es ist das für den Hauptanblick vom Königsplatze her nicht günstig: dieser Sammelpunkt des Auges, wenn es über den Bau hingleitet, gehört in den Vordergrund. Wenn jetzt bei dem wirklichen Aufbau die Kuppel über die nach dem Königsplatze zu gelegene Festhalle gerückt wird, so verliert sie ihre symbolische Bedeutung nicht: sie schließt den Saal ab, wo die Hoheit der Versammlung bei festlichem Akte sich dokumentiert. Für den äußeren Anblick aber bedeutet die Verlegung entschieden eine Verbesserung des ursprünglichen Entwurfes.

Ist so das allgemeinbeteiligte Interesse angedeutet, zugleich die formale Beherrschung des Gesamtbaues durch die Kuppel ausgesprochen, so bedarf es weiterhin des Ausdrucks dafür, daß die langgestreckten Bauten auch wirklich eine einheitliche Masse bilden. Um sie als solche zusammenzuhalten, erscheinen an den Ecken kleinere Türme: sie sind das Zeichen, daß hier die gewollte Grenze, der überlegte Abschluß ist. So wie die Linien in der Mitte zur Kuppel zusammenströmen, so steigt die überschüssige Kraft der Linien bei ihrem Verfolge nach den Enden zu gleichfalls zu Türmen auf, welche gerade dadurch den Abschluß bezeichnen. Man hat gezweifelt, ob die Form dieser Türme eine glückliche sei. Richtig ist vor allem, daß sich bei ihnen der Kuppelabschluß nicht wiederholt: es wäre dadurch eine Selbständigkeit dieser Bauglieder erreicht worden, welche für die Einheitlichkeit des Baues nicht günstig wäre.

Das Aufsteigen der Kuppel und der Türme kann jedoch nur dann berechtigt erscheinen, wenn es durch die Gestaltung des Unterbaues schon vorbereitet ist. So müssen diese Teile des Unterbaues größere Massigkeit erhalten. Es trifft dies zusammen mit dem ästhetischen Bestreben die langgestreckte Fluchtlinie des Baues zu gliedern. Die Erfüllung dieser beiden Forderungen wird erreicht, indem ein Mittelrisalit vorspringt, welches zugleich den Haupteingang und die Festhalle heraushebt, und indem die Ecken

gleichfalls durch Vorspringen zu Eckpavillons sich gestalten. In ihnen wiederholt sich der hochragende Bogenabschluß der großen Fenster im Hauptgeschoß, der im Mittelrisalit an der Hauptstelle sich dreimal zeigt, wodurch das Korrespondieren der Ecken mit der Mitte und deren Zusammengehörigkeit noch deutlicher gemacht wird. Auch auf den Schmalseiten erscheinen kleinere Mittelrisalite, die gleichfalls für die Eingänge auf diesen Seiten verwendet werden, so daß auch hier die heraustretende Form ein Ausdruck für die thatsächliche Funktion dieser Bauteile und nicht nur Zierrat ist.

Das zweite Motiv, welches dazu dienen soll, nicht den Eindruck eines palastartigen Wohnhauses aufkommen zu lassen, liegt in der strengen Teilung der vertikalen Entwickelung in die drei notwendigen Glieder: auf der Basis gleich dem Sockel erheben sich Untergeschoß, Hauptgeschoß, Abschluß, und zwar so, daß nach der Hauptfassade hin in keinem der Bauglieder mehr als eine Fensterreihe erscheint. Ganz besonders wichtig ist dies im Hauptgeschoß: wird dessen ganze, mächtige Höhenentwickelung nur für ein Stockwerk in Anspruch genommen, so erhält dieser Bauteil nicht nur etwas höchst Vornehmes in der Erscheinung, sondern es ist auch deutlich ausgesprochen, daß der in ihm enthaltene Raum der Benutzung zu Wohnräumen, und seien sie noch so schön, entzogen und einer außergewöhnlichen, über das Tagesbedürfnis hinausgehenden Benutzung vorbehalten ist. Eben dies aber giebt ein wesentliches Moment zur Erreichung des monumentalen Charakters.

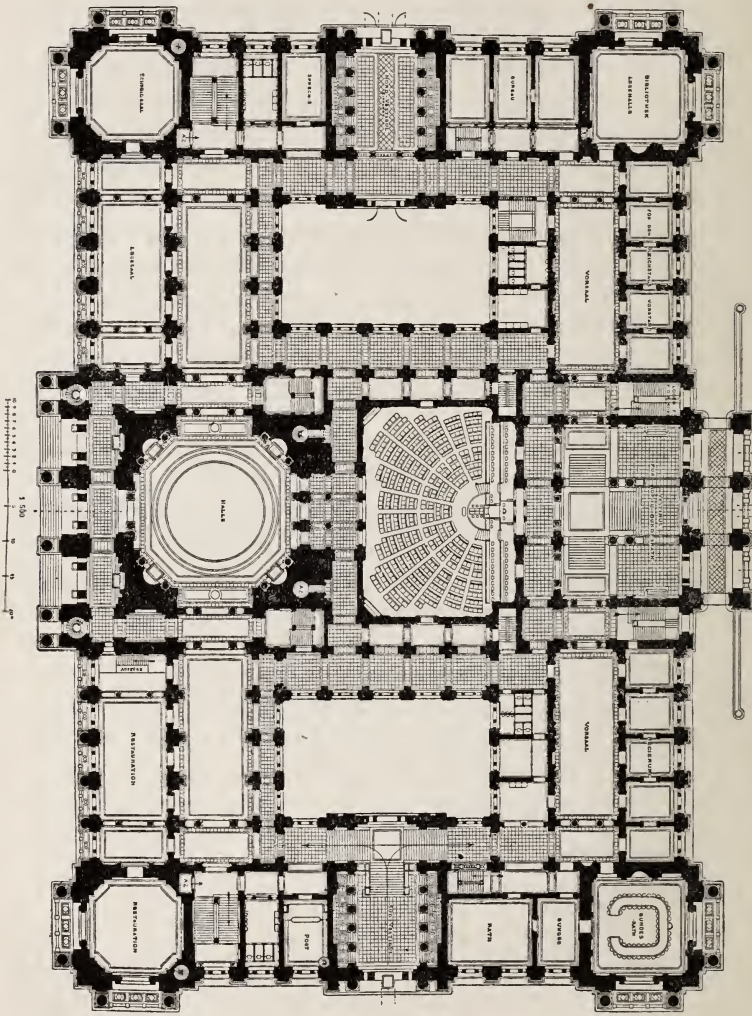
Im einzelnen trägt noch vieles dazu bei diesen Eindruck zu erhöhen. So die gewaltigen Rustikaformen des Untergeschosses, welche an den Ecken der Eckpavillons bis zum Friese aufsteigen, als gälte es, den festen Damm für die nach außen wachsenden Glieder aufzurichten. Im Untergeschoß springen breite Pfeiler heraus, auf welchen im Hauptgeschoß die den Architrav tragenden Säulen mit ihren Sockeln zu stehen kommen, so die von unten aufsteigende Bewegung andeutend: man möchte sie noch kräftiger über das Gesimse hinauswirken sehen, als es jetzt durch die dort angegebenen Akroterien geschieht. Die

Fenster des Hauptgeschosses schließen im Rundbogen ab und werden von je zwei kleineren Säulen, welche ein giebelgekröntes Gebälke tragen, umrahmt. An den Schmalseiten treten an ihre Stelle Wandfüllungen über dem giebellosen Gebälke.

So gestaltete sich in seinen Hauptzügen der preisgekrönte Entwurf. Bei der Ausführung, mit welcher der Sieger beauftragt ist, hat sich nun manches anders gestaltet[1]. Indessen, der Grundgedanke ist doch unberührt geblieben. Wir wollen hier nur auf einige wichtige Änderungen hinweisen, welche sich als Folge von zwei Forderungen ergeben haben. Die erste ist die, daß der Sitzungssaal tiefer gelegt werden sollte. Infolge dessen wurde das Erdgeschoß, in welchem früher bei seiner höheren Lage eine große Anzahl von Sitzungssälen geplant waren, nun ausschließlich für die Hilfsbedürfnisse in Anspruch genommen: Billet-

[1] Eine Beschreibung mit Plänen, von welchen der eine hier (S. 308) beigegeben ist, findet sich bei Durm, Handbuch der Architektur IV, S. 443 ff. Die Größenverhältnisse der früheren und der jetzigen Maße zeigt folgende Übersicht, welchen die maßgebenden bleibenden Verhältnisse vorangestellt sind:

Bauplatz	m 136×195.	
Gebälkhöhe der Säulenstellung der Siegessäule	» 20.	
Siegessäule	» 63.	
	Erster Plan.	**Ausführung.**
Erdgeschoß über der Erde . . .	m 2,40.	m 0,75.
Hauptgeschoß über der Erde . .	» 8,20.	» 6,25.
lichte Höhe . . .	» 6—9,60—12.	» 8—9.
Obergeschoß über der Erde . .	» —	» 16,25.
lichte Höhe . . .	» —	» 6—8.
Hauptgesimshöhe	» 21.	» 25,80.
Kuppel bis zur Oberkante des Tambours	» 44.	» 51,20.
bis unter die Laterne . .	» 54.	» 71,20.
Sitzungssaal lichte Höhe	» 18,40.	» 13 (von der obersten der abwärts steigenden Stufenreihen gemessen)
Breite	» —	» 21,56.
Tiefe	» —	» 29.
Festhalle	» —	» —
Länge	» —	» 96.
Überwölbte Teile, Höhe .	» —	» 14.
Kuppelhöhe	» —	» 25.



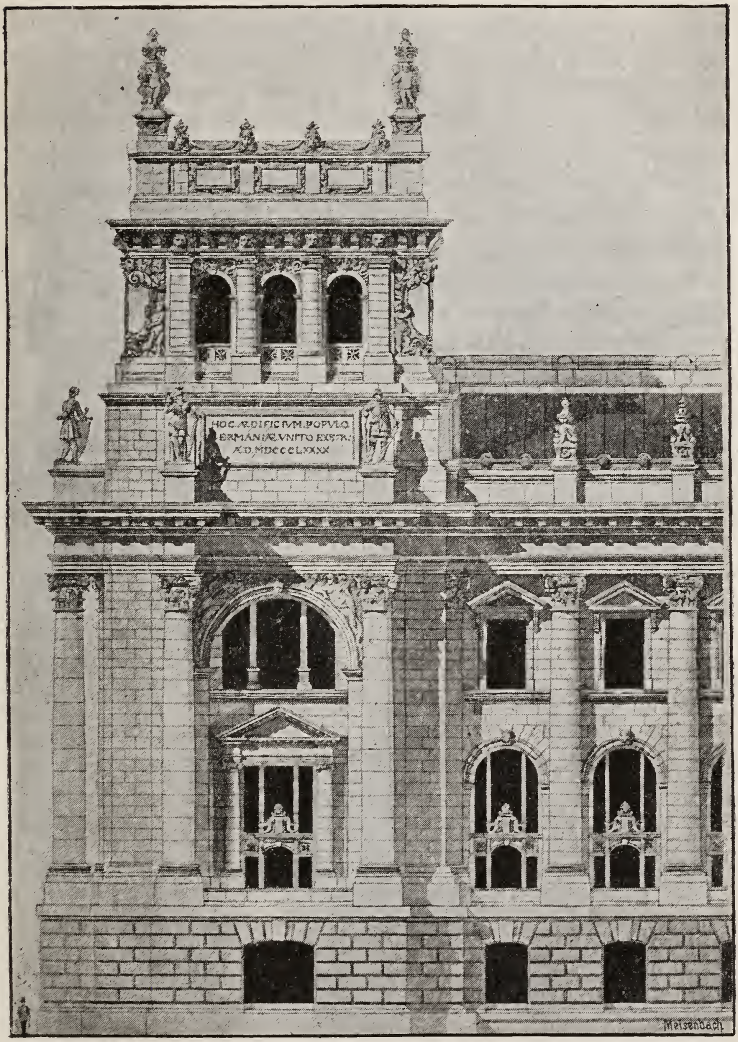
Deutsches Reichstagshaus.

abgabe, Botenmeisterei, Stenographie und andere Bureaus, Archiv, Hausmeister- und Pförtnerwohnung, Polizei und Warteräume für das Publikum finden hier ihre Stelle. Von besonderer Wichtigkeit ist aber, daß die Kleiderablage für die Abgeordneten sich gleichfalls hier befindet, wodurch das Hauptgeschoß entlastet wird. Dieses selbst umfaßt nun die hauptsächlichsten Räume: Sitzungssaal, Wandelhalle, Geschäftsräume des Präsidiums, des Reichskanzlers, Bundesrat und Bibliothek, Lesesaal und Restauration. Die Sitzungszimmer sind dagegen in ein früher nicht vorhanden gewesenes Obergeschoß gelegt. Die andere Forderung ist wohl die einer Vergrößerung der Festhalle gewesen: sie ist mit der Wandelhalle vereinigt worden und bildet jetzt eine zwischen den an der Westseite liegenden Lese- und Restaurationssälen und dem Sitzungssaal laufende großartige Flucht von zwei gewölbten Sälen, welche durch eine mächtige Kuppelhalle verbunden sind, zusammen in der Ausdehnung von 96 Metern. Die dadurch gewonnene Bedeutung des Raumes ermöglicht es, die den Gesamtbau abschließende Kuppel über die Mittelhalle zu legen, wodurch sie nach dem Königsplatze zu rückt und für den Anblick des Gebäudes von seiner Hauptseite her eine größere Bedeutung erhält. Zugleich aber ist die große Fest- und Wandelhalle dadurch in den regelmäßigen Gebrauch hereingezogen, daß der Eingang der Abgeordneten von Nord und Süd nicht mehr wie früher gerade aus in die Längsaxe weiterführt, sondern die Eintretenden nach der Westseite hin, an den Kleiderablagen vorbei, zu den Treppen geleitet, welche nun direkt in die große Halle münden; mag der Abgeordnete in den Sitzungssaal gehen, mag er aus diesem heraustreten, um zu dem Lesesaal, zur Restauration oder zum Ausgang zu gehen: er muß stets durch diese Halle. So ist der bedeutende Raum einem müßigen, nur bei besonderen Festlichkeiten zur Thätigkeit kommenden Dasein entzogen und für die Bewegung des täglichen Lebens gewonnen. Der durch diesen Festraum verlangte größere Raum ist dadurch ersetzt, daß die früher eingezogene Ostseite bis zur Baugrenze hinausgerückt worden ist. Hierdurch ist jedoch der Vorbau verloren gegangen, welcher im ersten

Plane den Reichskanzler und den Präsidenten, der Forderung des Programmes entsprechend, in die nächste Nähe des Sitzungssaales gebracht hat: jetzt haben beide größere Räume erhalten, müssen aber einen längeren Weg zurücklegen. Dafür ist die Mitte der Ostseite für ein großes Portal gewonnen, welches dem Hofe, den Diplomaten, dem Bundesrat eine würdige Einfahrt gewährt; Publikum und Presse freilich, welche früher von der Stadt her im Südosten ihre Eingänge hatten, müssen sich jetzt nach dem Nordeingang bequemen. Die Post dagegen konnte statt im Westen jetzt im Süden Platz finden und so rascheren Verkehr mit der Stadt erhalten. Da nun der Zugang in der Längsaxe aufgegeben war, so konnten statt der vier kleineren zwei größere Höfe, nördlich und südlich von dem Sitzungssaale gelegt werden.

Durch die Tieferlegung des Sitzungssaales und die Hinzufügung eines Obergeschosses mußte eine wichtige Veränderung im Aufriß herbeigeführt werden. Jene einfache und für die monumentale Wirkung wichtige vertikale Gliederung in drei Hauptteile ohne dazwischentretende Fensterreihe mußte wegfallen. Es ist das ein Opfer, welches der praktischen Forderung der bequemeren Erreichbarkeit des Sitzungssaales gebracht worden ist. Der Baumeister hat den Schaden dadurch möglichst gut zu machen gesucht, daß er durch den ganzen Bau hin die beiden Stockwerke durch mächtige korinthische Säulen verbindet und so jenen Kompromiß zwischen der ästhetischen Forderung der Einheit des Hauptteiles und der praktischen Forderung der Zweiteilung der darin enthaltenen Höhenentwickelung schließt, zu welchem Michelangelo zuerst bei den Konservatorenpalästen auf dem Kapitole in Rom den Weg gezeigt hat und den sodann Palladio häufig zur Anwendung brachte. Daß auch diesem Kompromisse der großartige Eindruck nicht fehlt, kann die Abbildung der nordwestlichen Ecke des Baues zeigen, die hier zuerst zu allgemeiner Kenntnis gelangt. Ein Vergleich mit dem ersten Entwurfe (S. 297) zeigt deutlich die Wirkung dieser eingreifenden Änderung.

So geht denn dieser großartige Bau in anderer, aber den thatsächlichen Forderungen noch besser angepaßter


HOC ÆDIFICIVM POPVLO
ERMANIÆ VNITO EXSTR.
A.D. MDCCCLXXXX
Meisenbach

Gestaltung seiner Vollendung entgegen, die durch sorgfältigste Ausführung, die Verwendung des besten Materiales, die Herbeiziehung der tüchtigsten Kräfte in jedem Sinne diesen Namen verdienen wird. Zugleich aber legt er sowohl in seiner ersten wie in seiner endgiltigen Gestaltung ein glänzendes Zeugnis von der künstlerischen Kraft seines Urhebers ab, der es verstanden hat, die durch die Lage des Bauplatzes gegebenen unabänderlichen Verhältnisse mit den praktischen Forderungen so in Einklang zu bringen, daß zugleich die idealen Gesichtspunkte ihre volle Würdigung gefunden haben: so möchte gerade dieser Bau, in welchem sich ein wichtiger Teil unsres staatlichen Lebens abspielen soll, ein treffliches Symbol für den Aufbau des deutschen Reiches selbst sein, das, indem es unter schwierigen gegebenen Verhältnissen sich gestaltet, den praktischen Forderungen des Volkswohles zu genügen hat, ohne daß der ideale Sinn darüber verloren geht. Daß auch dieser gepflegt werden soll, daß ihm im Leben des Volkes ein weitgehender Einfluß eingeräumt wird, das möge dieses schöne Werk deutscher Kunst laut und dauernd verkünden.



Anhang.

Beurteilung
neuerer Arbeiten über die Venus von Milo.

Der Vorschlag zu einer Wiederherstellung hat in einem so schwierigen Falle, wie ihn die melische Statue bietet, von vorneherein nur wenig für sich, wenn seine Möglichkeit nur durch Worte und nicht durch die thatsächliche Ausführung nachgewiesen wird. So ist ein früherer Vorschlag von mir, welcher dahin ging, eine aus zwei Personen bestehende Gruppe zur Grundlage zu nehmen, in einer Skizze von einem Bildhauer ausgeführt worden: hiernach ist die Zeichnung gemacht worden, welche in meiner »Hohen Frau von Milo«, Taf. IV No. 13, mitgeteilt worden ist. Die Behauptung Goelers von Ravensburg (»Die Venus von Milo« S. 80), ich hätte die Zeichnung vor dem Restaurationsvorschlag anfertigen lassen, ist falsch und widerspricht der ausdrücklichen Angabe der Thatsache, vergl. Hohe Frau von Milo S. 37. Von derselben Erkenntnis, daß die thatsächliche Möglichkeit eines Vorschlages erwiesen sein müsse, ausgehend, lege ich in dem oben mitgeteilten Lichtdruck einen anderen Vorschlag zur Prüfung vor. Der Umstand, daß der scharf auf einen bestimmten Punkt gerichtete Blick diesen nicht in der Nähe, sondern nach dem Augenscheine nur in der Ferne suchen kann, läßt mich den entgegentretenden Mann nicht mehr in unmittelbarer Nähe denken. Die Wiederherstellung ist von dem Bildhauer Herrn Karl Rumpf zu Frankfurt am Main unter ständiger Beratung mit mir und mit genauestem Eingehen auf meine Ansicht ausgeführt worden; hiernach wurde die Photographie angefertigt und durch Lichtdruck vervielfältigt. Ihr ist ein Lichtdruck nach der neuesten Aufnahme des Originales durch Braun in Dornach gegenübergestellt, welcher die Statue nach Entfernung des früher ergänzten linken Fußes zeigt und der auch die Vorderlinie der ursprünglichen gradlinigen Basis erkennen läßt. Interessant und lehrreich ist besonders der Vergleich der beiden Köpfe. Im Originale erscheint der Kopf mehr erhoben, wodurch der energische Ausdruck eines festen Willens, das Momentane der Stimmung sich noch deutlicher bemerkbar macht. Ebenso ist auch der in die Ferne gehende, einen bestimmten Punkt ins Auge fassende Blick, welcher durch Herabziehen des oberen

Augenlides das Auge verkleinert, hier entschiedener vorhanden. Diese etwas verschiedene Haltung des Kopfes ist keineswegs eine Folge der plastischen Nachbildung, sondern der photographischen Aufnahme. Beim Originale ist das Objekt der Aufnahme weit größer als in der hier benutzten, durch die Maschine verkleinerten Gypsnachbildung; infolge dessen kann der Apparat bei dieser eine größere Fläche der Aufsicht erfassen und wiedergeben. Selbstverständlich ist der vom Originale gewonnene Eindruck der der Absicht des Künstlers allein entsprechende, der gerade, um diesen imponierenden Eindruck zu gewinnen, die Statue überlebensgroß machte: 2,038 m in ihrer gebeugten Stellung, was einer Höhe von 2,092 m in voller Aufrichtung entspricht. Es muß also für die richtige Beurteilung der Wiederherstellung der durch das Original bewirkte Eindruck in die verkleinerte Nachbildung gleichsam eingesetzt werden, so daß erst aus diesem Zusammenwirken der beiden Aufnahmen sich die richtige Auffassung ergiebt. Die Ausführung an einem Abguß in der Originalgröße würde erst den vollständig einheitlichen Eindruck bewirken, welcher die ursprüngliche Absicht zum Ausdruck brächte.

Jeder Vorschlag einer Wiederherstellung muß nicht nur von den vorhandenen Thatsachen ausgehen: er muß vielmehr auch dazu dienen, für das Vorhandene eine Erläuterung zu geben und somit zu einem besseren Verständnis des in dem Vorhandenen Auffälligen beizutragen. Gelingt es ihm, jede Bewegung, jeden Zug unter dem von ihm gegebenen Gesichtspunkte als einen selbstverständlichen, notwendigen, nicht nur nachzuweisen, sondern, dem Charakter des Kunstwerks entsprechend, unmittelbar zur Empfindung zu bringen, so gewinnt er den Anspruch auf Wahrscheinlichkeit. Ein solcher bleibt jedoch ohne weiteres ausgeschlossen, wenn er in der Grundlage, in dem thatsächlich Vorhandenen Änderungen vornimmt. Dieser Vorhalt ist einem Ergänzungsversuch zu machen, der immerhin dies für sich hat, daß er auf eine plastische Ausführung sich stützen kann. Aber dieser Vorzug wird sofort durch den Umstand aufgehoben, daß der Künstler sich eine willkürliche Änderung in der Haltung der melischen Statue erlaubt hat. *Professor M. A. Zur Strassen* in Leipzig stellt die von ihm als Venus aufgefaßte Statue mit einem Mars zusammen. Als Vorbild zu letzterem hat ihm offenbar der im Louvre befindliche Mars Borghese gedient, welchen schon Ravaisson zur Herstellung einer Gruppe hat verwenden wollen. Nur hat Zur Straßen den Kopf seines Mars nach der Venus zu gedreht: hierzu war er berechtigt, da er nicht die antike Statue selbst verwendet, sondern sie nur als Vorbild benutzt hat, um eine neue Schöpfung zu gestalten. Allein der Blick des Mars soll sich mit dem der

Venus begegnen; um dies zu ermöglichen, muß die Venus ihren Kopf nach links drehen, so weit, daß in der Vorderansicht der Statue der Haarschopf mit der auf den Nacken fallenden Locke sichtbar wird. Dazu ist Zur Straßen nicht berechtigt: die überlieferte Haltung unverändert zu lassen, ist das erste Erfordernis für eine Wiederherstellung. Da Zur Straßens Wiederherstellungsversuch auf dieser Verdrehung des Kopfes der melischen Statue beruht, eine solche aber nicht zulässig ist, so wird er dadurch allein schon hinfällig, so daß es eines Eingehens auf weitere Schwierigkeiten nicht bedarf. Ein nach einer photographischen Aufnahme gemachter Holzschnitt findet sich in der Leipziger »Illustrirten Zeitung« vom 10. September 1887, No. 2306 (89. Band).

Ein anderer, mit den Thatsachen im Widerspruch stehender Vorschlag ist von *W. J. Stillmann*, einem Amerikaner, und wie es scheint, schreibenden Künstler gemacht worden, welcher für das amerikanische Blatt »Century« in dessen Auftrag »an exploring visit to Greek lands« gemacht hat. Jetzt hat er diese Aufsätze zusammen herausgegeben unter dem Titel »On the Track of Ulysses together with an excursion in quest of the so-called Venus of Melos. Two studies in archaeology, made during a cruise among the Greek islands« (Boston and New-York, Houghton, Miflin and Company 1888). Sein Standpunkt ergiebt sich aus dem Vorwort: »I cannot pretend to have offered a solution which will command assent from the severely scientific archaeologist; but I have an interior conviction, stronger than any authority of ancient tradition to my own mind, that that solution is the true one. I do not with it to be judged as a demonstration but as an induction in which a kind of artistic instinct, not communicable or equally valuable to all people, has had the greatest part.« Diesen Grundsätzen entspricht der Ausdruck des Resultates: »I rest in the sincere conviction, sustained through a study of many years, that the so-called Venus of Melos is really the Niké Apteros of the restored temple to that goddess.«

Der hier eingenommene Standpunkt hat seine Vorteile. Er befreit von den Vorurteilen der Überlieferung, welchen die unterliegen, denen von frühester Zeit des Studiums an eine bestimmte Betrachtungsweise eingeprägt worden ist, so daß eine andere von vorneherein undenkbar erscheint. So spricht Stillmann den Satz aus: »The preconceived notion that that Melian statue was a Venus has been a continual cause of confusion« (S. 88). Freilich wird es ihm so wenig wie anderen gelingen, gegen das landläufige Dogma etwas auszurichten. Und doch müßte die einfachste Überlegung lehren, daß alle Folgerungen aus der Annahme, daß die Statue eine Venus darstelle, hinfällig sind, so lange ihre Venuseigenschaft nicht

bewiesen ist, ebenso aber auch alle die Einwürfe, welche sich auf eben diese Annahme stützen. Ferner hat Stillmann die Unvoreingenommenheit, daß er, wenn er zur Erkenntnis des »Stiles« und der Zeit der Entstehung eine Vergleichung macht, sich nicht an einzelne Äußerlichkeiten hält, sondern an den Gesamtcharakter und an die wesentlichen Merkmale. Dies bringt ihn dazu, eine Verwandtschaft mit den Siegesgöttinnen an der Balustrade des Tempels der Nike Apteros zu sehen, die er durch neue Abbildungen einiger Reliefs veranschaulichen will; und in der That ist schon früher auf die Verwandtschaft des Faltenwurfes dieser Reliefs mit dem von den Gewändern der Parthenon-Figuren hingewiesen worden, sowie andrerseits dieser große Zug in der Gewandung bei der melischen Statue wiedergefunden worden ist. Hierbei darf aber auch das Raffinement der durchscheinenden Gewänder bei den Siegesgöttinnen nicht übersehen werden, was auf den Charakter der damals aufblühenden jüngeren Richtung hinweist; wir können diese jetzt auch durch die Nike des Paionios unzweifelhaft als jener letzten Zeit des 5. Jahrhunderts zugehörig erkennen. Von solchem Raffinement ist bei der melischen Statue, die mit Vorliebe in spätere Zeit versetzt wird, nichts zu finden. Stillmanns Behauptung, daß der Schmuck des Niketempels dem Skopas und seiner Richtung angehöre, ist falsch, da Skopas erst so spät nach Athen kam, daß der Niketempel als fertig angenommen werden muß. Immerhin sollte der Hinweis auf eine gewisse Stilverwandtschaft der Siegesgöttinnen mit der melischen Statue für deren Zeitbestimmung nicht unbeachtet bleiben. Wenn nun Stillmann auch weiterhin ganz recht hat, daß zur Erkenntnis des künstlerischen Gehaltes der melischen Statue »archaeological knowledge is of very little value, unless it be aided by thorough artistic study and a knowledge of the requirements of art proper« (S. 95), so folgt nun hieraus doch nicht, daß die »interior conviction« dazu verleiten durfte, die Thatsachen unbeachtet zu lassen. Er hat es sich nun aber mit den deutschen Arbeiten über diese Frage sehr bequem gemacht; er hat e i n Buch gelesen und hieraus seine Anschauungen über alles Andere gewonnen, ja selbst die Abbildungen hieraus entnommen. Es ist das Buch von Goeler von Ravensburg. Für diese Erleichterung hätte er seinem Gewährsmann recht dankbar sein müssen. Das ist er aber gar nicht. Er verwirft nicht nur die von Goeler akzeptierte Restauration Tarrals: »I shall not hesitate to put aside, not only the solution proposed, but the judgement that could accept as satisfactory such a solution of one of the most interesting of artistic problems.« Er bildet den Vorschlag ab, aber nur damit man sehe »how absolutely its inanity is at variance with the spirit of Greek designe.« Er kommt

sogar zu dem Schlusse, daß seines Gewährsmannes »judgement is utterly untrustworthly on a problem which requires not only freedom from preconception, but long cultivation of artistic perception and general critical ability.« Es gehört in der That eine eigentümliche Stirne dazu, einem Manne alle diese Dinge abzusprechen, nur weil das Resultat seiner Untersuchung mit der eigenen Annahme nicht übereinstimmt. Es ist das amerikanische Rücksichtslosigkeit. In Deutschland weiß man auch einen Gegner zu schätzen, wenn er ernst gearbeitet hat.

Stillmann selbst bewegt sich dabei nur auf dem Gebiete der Vermutungen, für welche sein einziger Grund der ist, daß er das glaubt. Aus der Stilverwandtschaft mit den Siegesgöttinnen schließt er, die melische Statue sei die im Tempel aufgestellt gewesene ungeflügelte Siegesgöttin selbst. Sie sei einige Jahrhunderte nach ihrer Aufstellung bei irgend einer Gefahr nach Melos geflüchtet worden, das stets zu Athen gehört habe: hier begeht er einen historischen Irrtum, vor welchem ihn das genauere Studium Goelers von Ravensburg hätte bewahren können. Dieser berichtet klar, daß Melos stets dorisch gewesen und nur kurze Zeit von den Athenern gewaltsam besiedelt worden sei (S. 7). Damit entfällt aber ein wichtiges Glied in der Schlußkette Stillmanns. Dieser folgert nun weiter, diese Nike Apteros sei gleich der Nike von Brescia zu denken; sie habe den Schild auf das linke Knie gestützt, um darauf zu schreiben; vielleicht habe sie auch schon geschrieben — den bestimmten Augenblick anzugeben, verzichtet er. Er erfährt dabei aus dem Goeler'schen Buche, daß ich die Zurückführung auf die Nike von Brescia als falsch aufgewiesen habe: zum Tragen eines schweren Gegenstandes stützt man den Schenkel nach auswärts; bei der melischen Statue ist aber dieser nach einwärts gebogen. Einen derartigen sachlichen Einwand zurückzuweisen, macht Stillmann keine Mühe. Er sagt einfach: »Both nature and the antique art assert precisely the contrary to that which Valentin assumes.« (S. 102). Des näheren Nachweises überhebt er sich hier wie sonst. Hätte er einen Blick auf die von mir gegebene Zeichnung (Hohe Frau v. M. Taf. III No. 7) geworfen, so wäre er wohl zu anderem Urteil gekommen. Es sind dort die beiden Statuen in ihren Umrissen übereinander gezeichnet. Da zeigt sich deutlich der Unterschied in der Haltung des linken Beines, welches die Nike von Brescia nach links, die melische Statue nach rechts gestellt hat. Es zeigt sich aber weiter, wie die Nike von Brescia sich nach dem Schilde zu (nach links) vorbeugt, während die melische Statue so weit in entgegengesetzter Richtung zurückweicht, daß die beiden Köpfe der übereinander gezeichneten Figuren

sich nicht mehr berühren, ganz abgesehen davon, daß der der Nike sich vorbeugt, der der melischen Statue sich aufrichtet. Schon der Umstand, daß die Nike wirklich abwärts auf den Schild sieht, die melische Statue aber über ihn hinaus in die Ferne sähe, hätte den Gedanken an Beschreiben des Schildes zurückweisen müssen.

Stillmann versucht es jedoch, einen Beweis für die Möglichkeit seines Vorschlags dadurch zu geben, daß er ein lebendes Modell stellt und kleidet wie die melische Statue, ihr den Schild giebt, dann eine Photographie nimmt und diese in zwei Ansichten abbildet. Dieser Beweis durch den Augenschein mißlingt vollständig, weil weder die Stellung noch die Gewandung des Modells mit der Statue übereinstimmt. Die Statue beugt sich weiter nach ihrer rechten Seite hin und dreht sich weiter nach rechts vornen; sie hält den Kopf weiter nach rechts und zeigt ein andres Verhältnis zwischen Hals und Kopf. Die Erhebung der linken Schulter ist höher, der linke Brustmuskel ist straff gespannt und zieht die linke Brust nach, während bei der Stillmann'schen Figur der linke Arm sich senkt, sich an den Körper anlehnt, wodurch die in der melischen Statue ganz zweifellos vorhandene und thatsächlich allseitig anerkannte Hebung des linken Oberarmes fortfällt und damit jegliche Spur der Übereinstimmung des Modells mit dem Vorbilde. Das Gewand liegt auf der rechten Hüfte der melischen Statue tiefer; Stillmann muß es höher legen, weil es sonst fiele — ein vortrefflicher Beweis für die Auffassung, daß das Gewand der Statue, das sich schon zum Fallen anschickt, von der zugreifenden Hand gefaßt werden muß, wenn es nicht im nächsten Augenblicke über die Hüfte, auf deren weitester Ausladung es liegt, herabsinken soll. Die Körperlinie geht unterhalb des Gewandrandes einwärts, so daß von einem Halten durch den Körper selbst keine Rede sein kann. Am schlimmsten aber ist der Umstand, daß das Gewand von den Knieen abwärts bei Stillmann die von dem rechten nach dem linken Unterschenkel aufwärts verlaufenden tiefen Falten und die sich an den beiden Unterschenkeln in schärfster Zeichnung ihrer Formen anschließende Spannung des Gewandes einfach beseitigt. Ist es schon schlimm, wenn von den Erklärern dieses unbequeme, aber markanteste Merkmal der melischen Statue übersehen wird, weil es eben zu keiner der anderen Erklärungen paßt, während es die melische Statue als eine ganz einzige und eigenartige Schöpfung allen zur Vergleichung herbeigezogenen Figuren gegenüberstellt, so gehört in der That viel Verwegenheit dazu, die zwei Gestalten so nebeneinander zu stellen, wie Stillmann es thut, und dabei dem Augenscheine so ins Gesicht zu schlagen. Wenn so die Thatsachen ge-

fälscht erscheinen, so hat eine solche Zeichnung nicht nur keine Beweiskraft für die Annahme: sie zeigt vielmehr, daß, um diese Annahme machen zu können, erst eine solche Änderung der Thatsachen notwendig war: damit fällt sie aber in sich selbst zusammen. So krankt auch dieser Vorschlag an Nichtbeachtung nicht wegzuleugnender Thatsachen, und von der ganzen Betrachtung möchte nichts Beachtenswertes zurückbleiben, als der Hinweis, daß die Statue ihrer Stileigentümlichkeit nach in die große Zeit der griechischen Kunst gehört.

Aber auch von archäologischer Seite ist ein neuer Vorschlag aufgetaucht. *Heydemann* giebt in dem zwölften Hallischen Winckelmannsprogramm (Halle, Niemayer 1887) die jetzt von ihm vertretene Anschauung, seitdem ihm zwei Thatsachen festzustehen scheinen. »Sicher dünkt« ihm zweierlei: 1) die Zugehörigkeit der Arm- und Handfragmente zur Statue und 2) die Zugehörigkeit des Basisfragmentes mit der Inschrift. Bei dem ersten Punkte sind zwei Fragen nicht auseinandergehalten: die Zugehörigkeit der Fragmente zu der Statue im Zustande der Auffindung und die Zugehörigkeit der Fragmente zu der Statue in ihrem originalen Zustande. Es ist oben (S. 240) darauf hingewiesen, daß der ausgestreckte und erhobene linke Arm unter allen Umständen von Anfang an angestückt war: hieraus folgt, daß auch das gleichzeitige Auffinden der Fragmente kein Beweis dafür ist, daß sie zu dem ursprünglich am Originale befindlichen Arme und nicht einer antiken Restauration angehört haben. Über diese Frage darf man nicht einfach hinausgehen, sonst kommt man zu einem Scheinresultat. Die Thatsache liegt vor, daß die Hand mit dem Apfel von geringerer Arbeit ist. Das ist besonders von Fröhner anerkannt, der vor anderen Beurteilern jedenfalls den Vorsprung einer Jahre lang wiederholten Betrachtung hat. Wolters (Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke. Berlin 1885) weist die Möglichkeit einer Verwendung der linken Hand zu einer Wiederherstellung mit den Worten ab: »vor allem erscheint die Arbeit an der Hand so unendlich viel geringer und lebloser als an irgend einem Teile der Statue sonst, daß es schwer ist sich von der Zugehörigkeit zu überzeugen.« (S. 560). Heydemann dagegen findet Overbecks in gleicher Richtung gehendes Urteil »zu hart« und will »die ein wenig leblosere Arbeit« damit erklären, »daß die obere Fläche der erhobenen Hand nicht sichtbar war.« Eine solche Kleinlichkeit soll dem Künstler einer Venus von Milo zugetraut werden? Er soll sich berechnet haben: die Hand kann man nicht sehen, also mach' ich sie mit geringerer Sorgfalt?! Und das bei einem so wenig Raum einnehmenden Körperteil? Wenn ein Künstler einen nie zu sehenden Rücken minder sorg-

fältig bearbeitet, so hat das einen Sinn — aber ein Stückchen Handfläche? Dazu gehörte eine Handwerkergesinnung, die diesem Künstler zutrauen mag wer wolle: sie steht in vollstem Widerspruch mit allem was wir von ihm durch eben diese Statue wissen. Ehe man daher den kühnen Schluß ziehen darf: »jede Ergänzung der Figur ohne den Apfel der Linken ist meines Erachtens absolut falsch«, muß man erst die Zugehörigkeit zu dem Originale nachweisen. Dies wäre nur möglich, wenn das Motiv des Apfelhaltens in Einklang mit der sonstigen Haltung der Figur stände. Dies ließe sich jedoch nur nachweisen auf dem Wege der anatomischen und der darauf basierten ästhetischen Betrachtung: diese Wege ignoriert der Archäologe einfach, als ob nie etwas darüber geforscht und festgestellt wäre.

Der zweite Punkt, welcher Heydemann sicher zu sein dünkt, ist die Zugehörigkeit des Basis-Fragements. Er stützt sich dabei merkwürdigerweise auf Overbecks Beweisführung, der die Echtheit ihm »unzweifelhaft bewiesen zu haben scheint« (S. 6): ich habe (Neues über die V. v. M. S. 19 ff.) nachgewiesen, daß Overbecks Auffassung auf Mißverständnissen beruht. Soll sie jetzt dennoch als eine »unzweifelhaft« beweisende hingestellt werden, so waren meine Nachweisungen zu entkräften, aber nicht zu ignorieren: das einfache Absprechen genügt nicht. Nun sollen aber die neuen Untersuchungen von Geskel Saloman (Über die Plinthe der V. v. M. 1884) Overbecks Behauptungen »völlig bestätigt« haben. Diese Bestätigung ist eine sehr seltsame. Overbeck hat behauptet, daß beide Stücke [Statuenbasis und Basisfragment] »mit ihren Brüchen genau [bei Overbeck gesperrt!] aneinander gepaßt haben« (a. O. S. 22) und Salomans Resultat ist: »Diese Ansatzfläche ist zum Teil behauen. Deutlich erkennt man, daß sie gar nicht von einem Bruch der Plinthe herrührt, wie man bisher angenommen hat« — wo bleiben da die von Overbeck, angenommenen »Bruchflächen«, die obendrein »ganz genau aneinander gepaßt« haben sollen? Saloman behauptet nun weiter, die nicht behauene Stelle der Ansatzfläche sei »eine Bruchfläche so wie sie bei dem Brechen des Marmorblockes aus dem Felsen erfolgt«, und schließt daraus, die alte Plinthe »müsse ursprünglich gestückt gewesen sein.« (a. O. S. 30.) Als Beweis für diese mit Overbecks Behauptung in direktem Widerspruch stehende Annahme weist er darauf hin, daß die Zusammensetzungsflächen der oberen und der unteren Hälfte der Statue »in der Mitte grob aber ziemlich ebenmäßig behauen sind, wogegen ringsum, einige Zoll, die Flächen sauberer bearbeitet sind, doch nicht völlig glatt.« Er findet, daß bei der Basis »an der Zusammensetzungskante einige Zoll ganz so wie die Ansatzflächen in der Mitte der

Statue feiner behauen« sind. Er fügt ausdrücklich hinzu: »Die Methode in der Behandlung der Ansatzflächen ist hier wie im Innern der Statue dieselbe« (S. 31). Aber sieht er denn dabei nicht den Widerspruch mit seiner ersten Behauptung, und sieht ihn Heydemann auch nicht? Ist die Methode der Behandlung der Mittelansatzflächen dieselbe wie bei der Basisansatzfläche, so muß man entweder folgern: die roher gelassenen Teile zeigen »eine Bruchfläche wie sie bei dem Brechen des Marmorblocks aus dem Felsen erfolgt«, und dann ist das nicht nur bei der Basisansatzfläche, sondern auch bei den Mittelansatzflächen der Fall, »denn die Methode in der Behandlung der Ansatzflächen ist hier wie im Innern der Statue dieselbe«; oder aber, man hat den oberen und den unteren Block auf den Ansatzflächen so bearbeitet, daß man die inneren Teile etwas roher gelassen hat, so daß sie »grob aber ziemlich ebenmäßig behauen sind«, während sie am Rande so weit glatt behauen sind, daß der völlige Zusammenschluß der beiden Teile erreicht wird. Ist dies der Natur der Sache nach notwendiger Weise der Fall, warum soll es nicht bei den Basisansatzflächen genau ebenso der Fall sein, da ja die Methode hier wie dort dieselbe ist? Warum soll man hier die künstliche Annahme machen, man habe hier die Bruchfläche aus dem Marmorbergwerk vor Augen, und nicht eine zum Zwecke der Anstückung nicht nur am Rande, sondern auch in der Mitte »grob aber ziemlich ebenmäßig« behauene Fläche? Und wenn das der Fall ist, hat dann nicht Clarac Recht, wenn er behauptet: on a suivi la marche ordinaire? (Neues über die V. v. M. S. 23)? Denn das ist eben der gewöhnliche Gang der Dinge. Man hat das Basisfragment anpassen wollen und hat es genau so gemacht, wie man es beim Zusammenstücken immer macht, wie man es bei der melischen Statue an den Mittelansatzflächen der beiden großen Blöcke und, wie Saloman nachweist, an der Ansatzfläche des Oberarms an den Rumpf und sogar an der Ansatzfläche der linken Hand an den Unterarm gemacht hat (a. O. S. 34). Saloman hat also thatsächlich nachgewiesen, daß die Statuenbasis zum Zwecke der Anstückung bearbeitet worden ist: daß das im Altertum geschah, vom Originalkünstler oder von einem antiken Restaurator und nicht vielleicht erst im Louvre, hat er nicht nachgewiesen, sondern nur behauptet, diese Behauptung aber durch den Widerspruch in seiner Schlußfolgerung wieder aufgehoben. Ein Punkt, den er hervorhebt, beweist sogar offenbar, daß diese Restauration wirklich im Louvre gemacht worden ist. Er erwähnt ausdrücklich, daß »die Bruchfläche am hintersten Teile völlig roh gelassen, sodann etwas behauen in der Art wie die besagten Zusammensetzungsflächen, doch etwas gröber und an der Zusammen-

setzungskante (mit Ausnahme des hintersten Teiles) einige Zoll ganz so wie die Ansatzflächen in der Mitte der Statue feiner behauen« sind. Hätte ein Originalkünstler wohl eine solche Stufenfolge von Bearbeitungsstadien eintreten lassen? Hätte er nicht vielmehr dafür gesorgt, daß die ganze Basisansatzfläche eine ununterbrochene Zusammensetzung dargeboten hätte, da es ihm doch darauf ankommen mußte, das Ganze als aus einem Stücke oder wenigstens nicht unfertig erscheinen zu lassen? Der moderne Restaurator dagegen hat nur da gearbeitet, wo es unbedingt notwendig war und hat den »hintersten Teil völlig roh gelassen«, d. h. so wie er durch den Bruch der Originalplinthe geworden war. So weit man aber sehen konnte, oder soweit das anzusetzende Basisfragment es verlangte, war dieser Bruch bearbeitet worden, so daß die äußeren Teile genauer, die inneren in keiner Weise sichtbar werdenden roher, d. h. nur so weit behauen wurden, daß eine Berührung ohne Störung überhaupt möglich war. Dies wird noch weiter bestätigt, wenn Saloman hinzufügt: »Diese feiner bearbeitete Partie ist vorne abgebrochen, so daß man erkennt, hier habe sich die Plinthe etwas weiter nach vorne erstreckt.« Nimmt man dazu die von Saloman zur Erklärung hier angeführte Mitteilung von Bins de Saint Victor, daß die Plinthe behufs Zusammensetzung mit dem Basisfragment »a été entaillé elle-même justement autant qu'il le fallait pour qu'il [le morceau de marbre, auf welchem die Inschrift sich befand] pût y être parfaitement ajusté«, so ist es doch unabweislich klar, daß dies alles und besonders das letzte nur bei einer Restauration im Louvre stattgefunden hat. Damit fällt aber die nach Heydemann von Saloman bestätigte, angeblich mit dessen Annahme übereinstimmende Behauptung Overbecks, die indessen thatsächlich im Widerspruch mit Saloman sich befindet, und die längst nachgewiesene Thatsache, daß um das Basisstück anzusetzen, die Plinthe der Statue bearbeitet worden, daß also die Ansatzflächen Schnitt-, und nicht ursprüngliche Bruchflächen sind, ist aufs neue bestätigt worden: sie ist nur um das eine Faktum bereichert, daß diese ursprüngliche Bruchfläche am hintersten Teile der Basisansatzfläche noch erhalten ist. Gerade diese Thatsache zwingt die antike Zugehörigkeit des Basisfragmentes unbedingt zurückzuweisen. Die Folgerungen, welche aus der Zugehörigkeit des Basisfragmentes gemacht worden sind, werden damit hinfällig, besonders aber die auch Heydemanns Vorschlag zu Grunde liegende Bemühung, das auf der Oberfläche des Basisfragmentes vorhanden gewesene Loch mit etwas Passendem auszufüllen.

Wenn nun auch Heydemanns Vorschlag als auf falschen Voraussetzungen beruhend, keinen Anspruch auf irgendwelche

Wahrscheinlichkeit machen kann, so verlangt doch die bei ihm hervortretende Nichtbeachtung der Thatsachen noch eine kurze Betrachtung, und ebenso die künstlerische Seite des Vorschlages eine besondere Prüfung.

Heydemann will die Doppelforderung, die er macht — Verwendung der Hand mit dem Apfel und des Basisfragmentes — dadurch erfüllen, daß er die Aphrodite ein Tropaion aufrichten läßt. »Neben der Göttin, zu ihrer Linken, stand etwa ein Tropaion, auf dessen oberem Ende die linke Hand mit dem Apfel ruht; die ein wenig unter Brusthöhe gehobene Rechte aber hält irgend ein Waffenstück (z. B. ein Schwert oder auch Lanzenschaft), welches sie dem Waffenmal hinzufügen will und dem ihr Blick gilt; um den Unterkörper hat sie, da beide Hände unfrei sind, den Mantel geschlungen, während die Schönheit ihres Leibes unverhüllt sich darbietet« (S. 8). Wie stimmt das zu den Thatsachen? Legt man die linke Hand auf einen erhöhten Gegenstand links, um sie da ruhen zu lassen, so neigt sich der Oberkörper notwendig nach links; das wußten die alten Künstler sehr wohl, man vergleiche den Apollo Sauroktonos: die melische Statue lehnt sich nach rechts zurück. Will man an einen links befindlichen, höheren Gegenstand ein Waffenstück heften, das die rechte Hand hinüberreicht, so löst sich der Arm an der Schulter von dem Körper los und tritt frei, ohne ihn zu berühren, vor die Brust, um hinüberreichen zu können: das Oberarmfragment der Statue preßt sich an den Körper fest an und übt auf die rechte Brust einen seitlichen Druck aus (vgl. die anatomische Untersuchung, Hohe Frau v. M. S. 12). »Der Blick« gilt dem Waffenmal, das zur Linken der Göttin stand; dann müßte das Gesicht nach links gewendet sein, wie es der Bildhauer Zur Straßen gewendet hat: die melische Statue sieht nach links vornen, so daß sie an einem Tropaion, das in jenem Basisloche stände, notwendigerweise vorübersähe; zudem aber geht ihr Blick in die Ferne, nicht in die Nähe. Daß auch sonst die Haltung des Körpers, wie sie anatomisch sich feststellen läßt, daß die Spannung des Gewandes unberücksichtigt bleibt, darf nicht Wunder nehmen — das sind keine archäologischen Gründe mehr: dafür treten als Beweisstücke einige geschnittene Steine auf, von welchen den einen Heydemann abbildet (S. 3), der andere sich bei Müller-Wieseler, A. D. II No. 272 e, findet. »Sehr nahe kommt gegenständlich« der erstere dem Heydemannschen Vorschlage. Nach diesem ruht die linke Hand mit dem Apfel auf dem Tropaion: auf dem Steine »legt sie die erhobene rechte Hand« auf das Waffenmal. Der Abdruck ist natürlich gegenseitig: aber wo ist der Apfel? Bei Heydemann hält »die ein wenig unter Brusthöhe gehobene Rechte irgend ein Waffenstück, z. B. ein Schwert

21*

oder auch Lanzenschaft«: auf dem Steine ist der entsprechende Arm gesenkt und die nach außen, nicht nach dem Tropaion zu gehaltene Hand stützt in der Höhe des Schoßes eine Lanze auf: genügen solche seltsame Übereinstimmungen, daß zwei Darstellungen sich »gegenständlich sehr nahe« kommen? Übersehen ist bei der Vergleichung, daß auf dem Steine thatsächlich der Oberkörper sich nach dem Tropaion zu neigt, während er bei der melischen Statue zurückweicht, und lehrreich ist das Aufstützen des Fußes des Spielbeines auf den Ballen, das Motiv, das ich für die melische Statue in Anspruch nehme und das sich eben so bei dem zweiten verglichenen Steine wie auch sonst häufig findet.

Aber auch vom künstlerischen Standpunkte ist der Vorschlag unhaltbar. Der schlimmste Verstoß gegen die künstlerisch zu verlangende Einheitlichkeit des Werkes ist die Verwendung zweier unzusammengehöriger Motive. Soll die Göttin die »Apfelinsel« charakterisieren, so hat das Halten und Zeigen des Apfels einen guten Sinn, und die Frage ist nur: Wie steht das Motiv mit der sonstigen Haltung und Bewegung im Einklang? Soll die Göttin ein Tropaion errichten, so hat das Aufweisen des Apfels nichts dabei zu thun; er ist nicht nur überflüssig, er stört geradezu: die Göttin ist auch ohne den Apfel gerade durch ihren Sieg über die Waffengewalt erkennbar, wie denn auf keinem der beiden angezogenen Steine die Göttin den Apfel hält und doch erkannt wird — und was die mittelmäßigen Steinschneider zu vermeiden wußten, hätte der Künstler »unserer lieben Frau« von Milo sich zu Schulden kommen lassen, der »der Schönheitsgöttin ein Denkmal gesetzt hat, wie wir ein zweites bisher nicht besitzen« (S. 9)? Wenn dieses treffende Urteil Heydemanns nicht ein schönes Wort bleiben soll, so muß man dem Künstler eines solchen Werkes auch nicht ein unkünstlerisches Verfahren zutrauen, wie es diese Vermischung zweier verschiedenartiger Motive wäre. Eine solche erlaubt sich nur der Stümper oder der einen ganz bestimmten, aus anderen als künstlerischen Gründen herrührenden Auftrag ausführende Künstler. Ist es sicher, wie Saloman nachgewiesen haben will, daß auch die Ansatzstelle der linken Hand mit dem Apfel sich noch deutlich erkennen läßt, so möchte sich die Tendenz der antiken Restauration leicht verstehen lassen. Der mit der Herstellung betraute Künstler verstand die abwehrende Bewegung der linken Hand in Übereinstimmung mit der gesamten Körperhaltung. Er sollte nun mit Rücksicht auf die »Apfelinsel« der linken Hand den Apfel geben: da hat er denn versucht die beiden Motive zu verbinden. Er legt den Apfel so in die Hand, daß er von dem vierten und fünften Finger gehalten wird; er will aber gleichzeitig die

Abwehr andeuten: er erhebt daher den Mittelfinger und benutzt diesen sowie die beiden ersten Finger zur Darstellung dieses Motivs. So würde sich die Haltung des Apfels verstehen lassen: ohne eine solche Doppelabsicht ist die Haltung des Apfels mit den letzten Fingern unnatürlich. Zu billigen freilich ist dies Verfahren künstlerisch nicht; es zeigte aber wenigstens, daß der Restaurator versucht hätte, bei der Hinzufügung des Apfels das alte ächte Motiv beizubehalten.

Dieses Motiv der Abwehr nennt Heydemann »prüde abweisen« (S. 7). Ich verlange Nachweis, wo in meiner Erklärung je auch nur eine Spur davon zu finden ist, daß die Abwehr eine »prüde« ist. Ich habe meine erste Arbeit nicht die »prüde Frau von Milo«, sondern die »hohe Frau von Milo« genannt. Heydemann hält doch sicher nicht jede Zurückweisung seitens einer Frau für eine »Prüderie.« Kann er den verlangten Nachweis nicht liefern, so hat er kein Recht, eine solche Charakteristik zu geben, welche meine Auffassung fälscht. So entschieden ich überzeugt bin, daß er nicht im entferntesten daran denkt, dies thun zu wollen, so entschieden muß ich betonen, daß derartige Bezeichnungen eine Mißdeutung notwendig zur Folge haben: in wissenschaftlichen Arbeiten muß man sich aber auf die Glaubwürdigkeit des Referates unbedingt verlassen können. Wie schlimm das wirkt, zeigt folgendes Beispiel. In demselben mißverstehenden Sinne hat Bernoulli 1873 in seiner »Aphrodite« geschrieben (S. 159): »Zu Repräsentanten der sinnlichen Lust haben die griechischen Künstler nicht Götter oder an Hoheit den Göttern ähnliche Figuren gewählt, sondern dazu war das Geschlecht der Satyrn gut genug.« Das wird denn nun weiter prüfungslos wiederholt. Goeler von Ravensburg sagt S. 80 (Die Venus v. M.), Bernoulli mache dies gegen mich »mit Recht geltend.« In meinem »Neues über die V. v. M.« S. 35 f. heißt es: »Wo der Faun zur That schreitet, wo der Satyr täppisch zugreift, wird der Gott von der Schönheit überwältigt und ergriffen, bringt aber durch seine Bewunderung nicht minder den Effekt abwehrender Haltung und Mienen zu Wege.« In Kapitel VI (»Das Motiv der Zurückweisung«) und Kap. VII (»Das Motiv der Entblößung des weiblichen Körpers«) weise ich den Gang der Entwickelung dieser Motive nach, zeige in Kap. VIII (»Das Motiv der Schamhaftigkeit«) an allbekannten Beispielen, wie allmählich der sinnliche Reiz mit der verfallenden, dem Luxus und der Lüsternheit dienenden Kunst zunimmt, bis er seinen Gipfelpunkt mit Hermaphroditen und Panen erreicht, und 1885 kommt Wolters und schreibt a. O. S. 562: »Wie V. Valentin, die hohe Frau von Milo, Aphrodite in einer Lage dargestellt glauben kann, in welcher antike Künstler sonst nur Nymphen mit den lüsternen

Satyrn und Panen vorführen, ist mir ganz unbegreiflich«. Darin hat er ganz recht: es wäre unbegreiflich, wenn es wahr wäre. Er zitiert unmittelbar darauf mein »Neues über die V. v. M.« wegen der „meist treffenden“ Kritik — hat er denn nicht auch die Kap. VI—VIII gelesen? Und hat er so meine »hohe Frau v. M.« mißverstanden, die ich doch wohl nicht die »hohe« Frau genannt habe, um sie mit lüsternen Satyrn und Nymphen auf eine Stufe zu stellen? Und sollte er, der Archäologe, nicht Dutzende von Beispielen mehr bei der Hand haben als ich sie in den erwähnten Kapiteln anführe, wo die Beziehungen von Mann zu Weib auch bei der höchsten Götterwelt dargestellt werden, wo das Verlangen schließlich dasselbe, die Art des Auftretens aber ein verschiedenes ist? Es wäre doch endlich an der Zeit einzusehen, daß die Liebe auf allen Stufen physiologisch denselben Grund hat, daß sie aber ethisch und psychologisch, ohne ihr Ziel aus dem Auge zu verlieren, doch in recht verschiedener Weise auftritt. So wenig Hera vor dem Angriff des Sisyphos, Artemis vor der Störung durch den Aktaeon sicher ist, so wenig deren Zurückweisung eines wollenden oder zufälligen Angreifers auf eine Prüderie schließen läßt, oder uns zwingt, sie selbst als Nymphen und die Angreifer als lüsterne Satyrn aufzufassen, so wenig der Angriff der Männer der Reinheit und Hoheit der angegriffenen und abwehrenden Frauen irgendwie Eintrag thut, ebensowenig ist das in dem Motive der melischen Statue nach meiner Auffassung der Fall. Und nach all diesem Mißverstehen, das als ein Nichtverstehenwollen auffassen zu dürfen ich wohl berechtigt wäre, kommt noch Heydemann und führt die Stelle von Wolters mit den Worten an: »wie W. treffend bemerkt.« Wenn man andere beurteilen will, muß man ihre Auffassung zu Grunde legen, wie sie gegeben wird, nicht wie man sie infolge von Voreingenommenheit sieht, sonst ist der gegen sie geführte Kampf ein Kampf mit Windmühlen.

Eine solche Voreingenommenheit, welche das Naheliegende zu sehen hindert, bringt Wolters (a. O.) in arge Verlegenheit. Gegen die Ergänzung mit dem Apfel führt er sehr richtig an, es sei »nicht abzusehen, wozu bei dem einfachen leichten Erheben des Apfels die Göttin eine so angestrengte Haltung angenommen habe, und weshalb sie den rechten Arm so gewaltsam gegen ihre Brust presse. Das erklärt sich doch nur, wenn die beiden Arme eine gemeinschaftliche Handlung ausführten«, d. h. durch einen einheitlichen Grund zu gemeinschaftlicher Handlung mit gleicher Tendenz veranlaßt werden, nicht aber, daß sie »einen Gegenstand der sich an der linken Seite der Göttin befand, mit einiger Anstrengung hielten oder wenigstens berührten«: beides ist nicht notwendig, für die rechte Hand bei der an-

gedeuteten Richtung des rechten Armes nach unten sogar unmöglich. Gegen die Zusammenstellung mit Ares sagt er, der »Kopf müßte mehr ins Profil gestellt sein«, und in der That geht der Blick der Göttin in die Ferne nach links vornen, nicht nach links neben; »auch würde die Biegung des Oberkörpers nach rechts keine Erklärung finden«: aber findet sie denn ihre Erklärung durch irgend eine andere Auffassung als die meine? Es geschieht auch nicht durch die Annahme der Schildhaltung: diese würde höchstens ein »Entgegenstemmen« des Oberkörpers in der dem gehaltenen Schilde entgegengesetzten Richtung, also nach rechts rückwärts erklären: eine Beugung nach rechts vorwärts wäre aber geradezu zweckwidrig, zumal, wie Wolters richtig sagt, die Haltung des Kopfes ein Bespiegeln unmöglich macht; die Schildhaltung könnte nur ein »Zeichen des Triumphes« sein — was soll dabei diese Drehung des Oberkörpers, da dann vielmehr eine ruhige, stolz aufgerichtete Haltung am Platze wäre? Ein folgerichtiges Schließen würde Wolters mit Notwendigkeit von diesen Erkenntnissen zu dem Motiv der Abwehr in meinem Sinne führen — das geht ja aber nicht, denn so führen »antike Künstler nur Nymphen mit den lüsternen Satyrn« vor: auch für ihn existieren die Tempelfiguren nicht, welche an heiliger Stätte dieses Motiv zeigen, nicht in Olympia, nicht in Phigalia, nicht in Athen, nicht auf Delos, wo die als Riesen-Akroterion aufgefaßte Gruppe die Entführung der Oreithyia durch den Windgott darstellt, der sie hoch emporhält, während die beiden Gefährtinnen der Geraubten entfliehen. Solchen Thatsachen gegenüber die Möglichkeit des Motives in der Antike zu bestreiten oder es falsch zu beurteilen, heißt nicht sehen wollen. Oder sollte es auf dem Gefühle beruhen, daß es mit archäologischen Gründen nicht bestritten werden kann und die Frage auf ästhetischem Gebiete ausgetragen werden muß, auf welches zu folgen man nicht geneigt ist? Und in der That sind die diesem Gebiete gehörigen Forschungen und Folgerungen die einzigen, die zum Ziele führen können, mag dieses nun sein welches es wolle.

Über *Geskel Salomans* bereits erwähnte Schrift habe ich im »Repertorium für Kunstwissenschaft XI. S. 84 ff. berichtet, ebenso über *Hasse* (a. O. S. 82 ff.), dessen Arbeit »Über Gesichtsasymmetrien« (Sonder-Abzug aus dem Archiv für Anatomie und Physiologie.« Anatomische Abteilung 1887. S. 119—125) die einzige wirklich fördernd weiterführende Arbeit über die melische Statue in der letzten Zeit ist. Gegen *Henkes* »Glossen«, dessen Erklärung der Statue als einer mit der erhobenen Linken den Saft aus einem Apfel pressenden Venus, welche sich nach dem Bade salben will a. O. S. 83 charakterisiert ist. und den dort gemachten Vorwurf,

die Statue zeige in der Gesichtsbildung Abnormitäten, weist Hasse nach, daß die Asymmetrie des Gesichtes in der oberen Gesichtshälfte gerade das Normale ist. Dieser Nachweis ist wichtig, weil er zeigt, wie sorgfältig die Naturbeobachtung des Künstlers gewesen ist: eine weitergehende Untersuchung auf diesem Gebiete, wie ich sie im „Repertorium“ angedeutet habe, kann für die Bestimmung, in welcher Zeit die griechische Kunst angefangen hat, die Naturbeobachtung auch auf Einzelheiten auszudehnen, sehr fruchtbar werden.

Schließlich sei noch auf einen kurzen Aufsatz von S. Reinach in seinem »Esquisses archéologiques« (Paris, E. Leroux, 1888) hingewiesen, welcher schon früher in der République française, 1884 erschienen und »Deux rivales« betitelt ist. Er berichtet über die endliche vollständige Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes nach Wegnahme der den oberen vom unteren Block trennenden Halter und der Gypsergänzungen: nur die ergänzte Nasenspitze ist geblieben. Die Photographie nach dieser Neuaufstellung ist oben meinem Wiederherstellungsvorschlag gegenübergestellt worden. Deutlich zeigen sich die Abschürfungen, besonders auf der Brust. Das Loch unter der linken Brust will Reinach erklären als »destiné à recevoir une tige de fer servant à soutenir le bras droit.« Dazu ist es zu klein und zu sehr »de forme irrégulière«, so daß seine Folgerung, es genüge zum Beweise, daß der rechte Arm nicht gesenkt war und die Gewandung nicht halten konnte, eine willkürliche Behauptung ist. Der rechte Unterarm hätte, wenn er statt abwärts zu gehen, sich nach links gehoben hätte, so weit vom Körper abstehen müssen, daß ein sehr kräftiger Halter dazu gehörte, um eine Wirkung auszuüben: dann müßte das Loch ein ganz anderes sein. Daß die Wegnahme der Halter auf die Gesamthaltung und den Gesamteindruck irgend einen Einfluß hätte ausüben können, ist bei ihrer geringen Höhe undenkbar: auch wird es durch den Augenschein bewiesen. Die Beugung des Oberkörpers in sich und die Bewegung des Unterkörpers in sich, die Haltung des Kopfes und dessen Ausdruck konnten so wie so nicht davon berührt werden. Jedenfalls hat Reinach Recht, wenn er sagt, daß nach ihrer Neuaufstellung »la Vénus de Milo se présente à nous dans toute la splendeur de sa beauté, plus digne encore, s'il est possible, des hommages que les amis de l'art lui prodiguent en chœur depuis soixante ans.« Und so wird es auch wohl bleiben.

Berichtigung.

Seite 326, Zeile 18 von oben lies: Ixion (statt Sisyphos).